ИСКУССТВО КИНО

«Нежный возраст»

Режиссер Сергей Соловьев

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑«ИК»–2001: ВСПОМНИТЬ ВСЁ... **МЫ, СМЕЯСЬ И ЕРНИЧАЯ, РАССТАВАЛИСЬ С СОВЕТСКОЙ ВЛАСТЬЮ, ТАК И НЕ ОФОРМИВ С НЕЙ БРАК. МЫ БЫЛИ УМНЕЕ ЖУРНАЛА...** *ЮРИЙ БОГОМОЛОВ* **❑АВАНГАРД МАРГИНАЛЬНОГО ЭКРАНА** **У «ЗВЕЗДОЧКИ» МИКАЭЛЯНА ЕСТЬ СТРОГИЙ АДРЕСАТ. ЭТО ЛЮМПЕНЫ ПО НАТУРЕ И ПО ПРИНУЖДЕНИЮ.** *ИГОРЬ СУКМАНОВ* **❑ПОБЕДИВШИЙ РЕАЛИЗМ** **СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО СКАТИЛОСЬ К ДОЖЮЛЬВЕРНОВСКИМ ВРЕМЕНАМ: БЛИСТАТЕЛЬНЫЕ МИРЫ ВОЗМОЖНОГО ПОДМЕНЕНЫ ТУПОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТЬЮ.** *ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН* **❑КИНО ВСЕ РАВНО МАЧЕХА!** **А КТО Я? ТАЛАНТЛИВЫЙ, С ДЕТСТВА БОГОМ ЦЕЛОВАННЫЙ И КО МНОГОМУ СПОСОБНЫЙ ЧЕЛОВЕК, В КОТОРОГО ДОЛГО НЕ ВЕРИЛИ.** *ВИКТОР СУХОРУКОВ* **❑МОМЕНТЫ ИСТИНЫ** **КИНО, ПО СУТИ, ЗЕРКАЛО ИСТОРИИ, БЕСПОЩАДНО ПОРТРЕТИРУЮЩЕЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ЧЕЛОВЕКА.** *ИГОРЬ МАНЦОВ* **❑ТОТАЛЬНЫЙ СЮРРЕАЛИЗМ** **КЛИПЫ — ЭТО СНЫ, ЗАПИСАННЫЕ И ЗАСНЯТЫЕ ЕЩЕ ДО ТОГО, КАК ОНИ ПРИСНИЛИСЬ.** *ИРИНА КУЛИК* **❑ПАМЯТЬ ТЕЛА** **ЯЗЫК ТЕЛА — ПЕРВООСНОВА ВСЕХ СУЩЕСТВУЮЩИХ В ПРИРОДЕ И КУЛЬТУРЕ ЯЗЫКОВ.** *ГЕННАДИЙ АБРАМОВ* **❑НЕИЗВЕСТНЫЙ ТАРКОВСКИЙ** **Я ЗНАЛ ЕГО РАЗНЫМ — СОМНЕВАЮЩИМСЯ И УБЕЖДЕННЫМ, СТРАДАЮЩИМ И СЧАСТЛИВЫМ, ЖЕСТОКИМ И ВЕЛИКОДУШНЫМ.** *АЛЕКСАНДР ГОРДОН*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ТАМ И ТОГДА

5
ЮРИЙ БОГОМОЛОВ
Мы были умнее журнала, что неправильно

8
АНДРЕЙ ЗОРКИЙ
Большая правка

11
ВАЛЕРИЙ КИЧИН
Eugene The Terrible

14
АРМЕН МЕДВЕДЕВ
За Новогрудского!

17
М.СУЛЬКИН
История одной обложки

18
Н.СУМЕНОВ
Журнал — это импровизация

20
ПЕТР ШЕПОТИННИК
Мемуарное время

23
КОНСТАНТИН ЩЕРБАКОВ
Наш август 91-го

25
РОСТИСЛАВ ЮРЕНЕВ
Журнал возродился и... выжил

РЕПЕРТУАР

31
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Луна для пасынков судьбы

36
ИГОРЬ СУКМАНОВ
Танцующий на протезах

41
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Индивидуальный рекорд в командном виде спорта

45
ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ
Несколько квадратов на тему Хичкока

48
ВАЛЕРИЯ ПРИТУЛЕНКО
Кому на Руси жить...

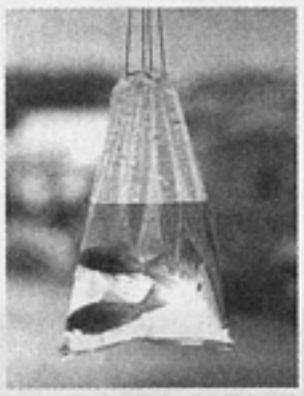
53
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Воскресная корова Артура Толстоброва

56
М.ЛИПОВЕЦКИЙ
S/Z и пустота

61
ИГОРЬ МАНЦОВ
Полный совок

65
НЕЯ ЗОРКАЯ
Витрина бутика «Том Клайм — Зельдович — Ильховский и К°»

68
Н.СИРИВЛЯ
Немое кино



КОММЕНТАРИИ

73
ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН
Во славу Жюля Верна

77
М.ЛИПОВЕЦКИЙ
След Кыси

81
МИХАИЛ КУРАЕВ
Про Щеглова

ИМЕНА

86
В.СУХОРУКОВ:
«Я хочу попасть в историю...»
Беседу ведет Елена Кутловская

РАЗБОРЫ

97
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Жизнь (кино) в Венеции

107
ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ
Игра под документ

111
ИГОРЬ МАНЦОВ
Плоды Просвещения

MEDIA

123
И.КУЛИК
Обои цвета телевизионного снега

ОПЫТ

129
ГЕННАДИЙ АБРАМОВ
К чему способно тело
Беседу ведет И.Манцов

ПУБЛИКАЦИИ

137
АЛЕКСАНДР ГОРДОН
Воспоминания об Андрее Тарковском

151
АНДРЕЙ ЕРЕМИН
Вера от Слова Божия

ЧТЕНИЕ

157
ВАСИЛИЙ АКСЕНОВ
Горе, Гора, Гореть

SUMMARY

175

ТАМ И ТОГДА

Главный редактор «Искусства кино» Е.Сурков со своими заместителями А.Медведевым и Н.Игнатьевой на праздновании пятидесятилетия журнала в Центральном Доме кинематографистов

В первом номере «ИК» за этот год мы воздали должное 70-летию журнала, этапам его драматической жизни в большой истории. Однако юбилейный настрой не отпускает, и вот еще одна ретропубликация — мемуары тех, кто в разные годы в разных должностях работал в «Искусстве кино» и представляет *внутреннюю* биографию журнала в живых образах личных воспоминаний.

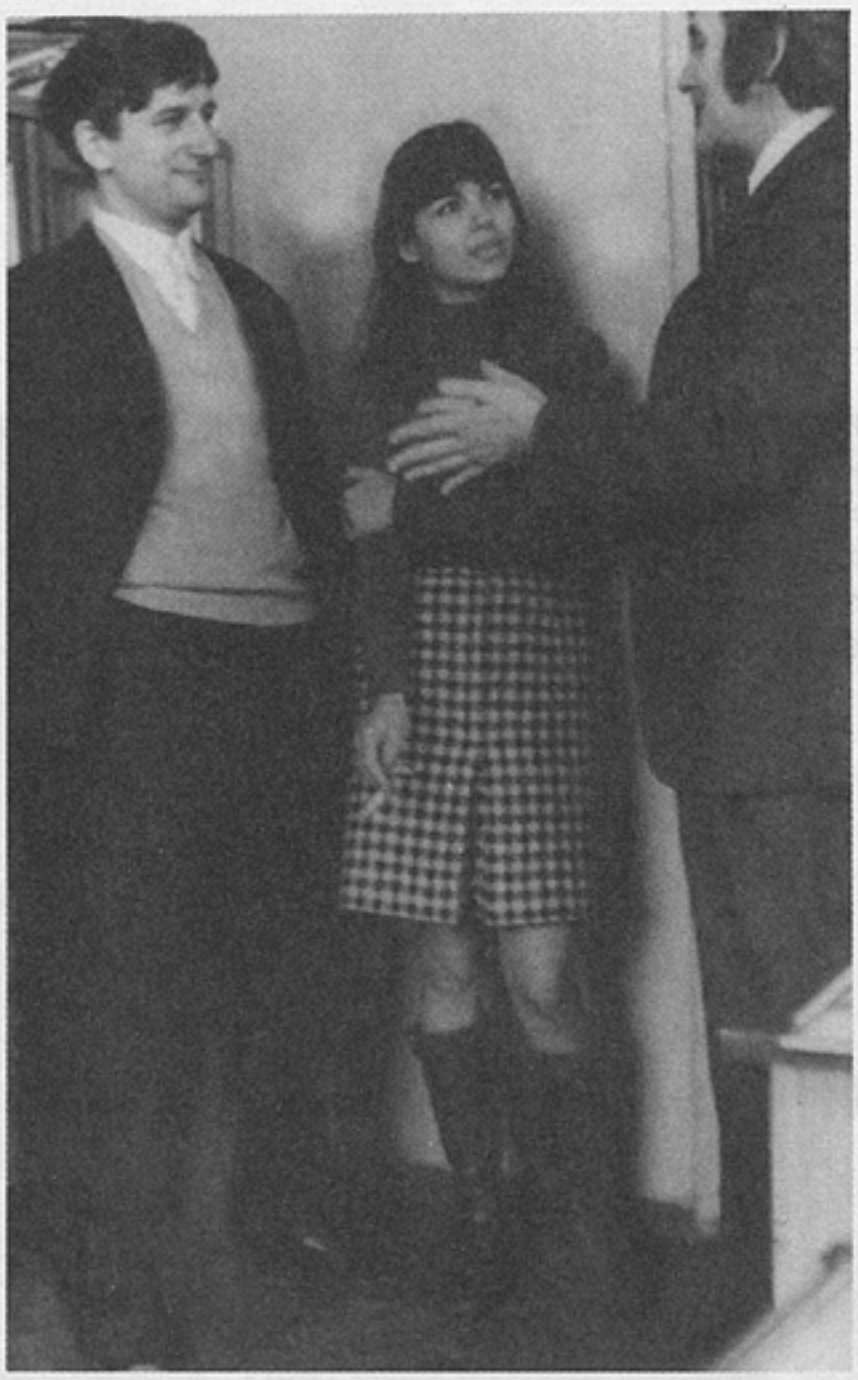
ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

Мы были умнее журнала, что неправильно

В 60-е «Искусство кино» было вполне оттепельным изданием. Я доучивался во ВГИКе на киноведческом факультете и мечтал в нем однажды напечататься. Мечтать о том, чтобы работать в нем, я не смел. Но невозможное случилось. Посетил я журнал (то есть стал штатным сотрудником оного) в его минуту роковую — в журнале менялось руководство и обновлялась команда. Главным редактором тогда стал Евгений Данилович Сурков, человек, олицетворявший все иезуитство советского режима. Идеологическое лакейство, выражавшееся в умении облекать коммунистические догматы в мнимотеоретические построения, уживалось в нем с невероятной творческой гордыней. Он не был циником в вульгарном смысле. То есть не был человеком, который сознательно располовинил свою жизнь: вот до сих она посвящена служению и обслуживанию режима, а от сих — я сам, со своими вкусами, собственными воззрениями, пристрастиями.

То есть в конечном итоге, разумеется, располовинил. Но не нарочно, не сознательно, против личного желания. Не так, как большинство талантливейших мастеров советской культуры. Не как Нагибин, к примеру. И в этом была его, Суркова, специфическая драма. Ему, видимо, хотелось цельности, целостности, абсолютного слияния с партией Ленина, хотелось растворения в пролетарской идеологии. Но она его не принимала, как водоем с сильным раствором соли; она его выталкивала, а он тщился нырнуть в глубь ее. И не получалось.

Выходило, что и Сурков жил двойной жизнью: дома бережно хранил автографы Пастернака, с гордостью их показывал своим редким гостям, любил хорошо написанные тексты, талантливо снятые картины, знал цену конъюнктурной халтуре, а с трибун и в печати обличал, разоблачал, выявлял ревизионистов всех мастей. Притом делал это в особо извращенной форме — со вкусом, со страстью, убежденно, искренне и местами талантливо. Партия его считала своим золотым пером. Но странное дело, при этом недолюбливала. Он для советской партийно-чиновничьей элиты был чужаком, хотя она его использовала. Он был для нее агентом во враждебной среде. Думаю, что он это чувствовал, знал, понимал и, может быть, переживал.



Д.Мелконян (в центре) и редакторы журнала Ю.Богомолов и А.Дорошевич

О Суркове потому приходится говорить отдельно, что, с одной стороны, этот человек довольно рельефно выразил противоречивую душу советского режима 70-х годов, а с другой — именно он определил не менее противоречивую душу самого журнала того времени.

Чем был журнал при предшествующем главном редакторе Людмиле Погожевой и ее заместителе Якове Варшавском? Компанией талантливых редакторов и авторов, которые на первых двадцати-тридцати страницах отдавали дань казенной риторике (про образ коммуниста, про социалистический реализм, задачи киноискусства и т.д.), а на остальных ста говорили с читателем «за искусство, кино и за жизнь». Кино в те годы было такой же общественной трибуной, как и литература, и театр... Эстетические соображения легко трансформировались в этические, в гражданственные, в общегуманистические. Рамки конкретного социалистического гуманизма довольно часто раздвигались, и авторы вторгались на заминированную территорию абстрактного гуманизма.

Абстрактный гуманизм... это как запертая комната Синей Бороды. Ключ от нее мастерам советской культуры давался, а отпирать ее не разрешалось под страхом смертной казни. Исключение делалось для особо проверенных мастеров, то есть для соучастников преступлений Синей Бороды.

Чем далее от Октября, тем больше людей рисковали отпирать ее. А тут еще оттепель и ее последствия.

«Искусство кино» Погожевой и Варшавского оказалось ее последствием, с коим и было назначено бороться новому главному редактору. Специфика борьбы состояла в том, что нельзя было рубить железным топором, приходилось орудовать золотым пером. Делал это Е.Д. на совесть и от души. Во-первых, он с наслаждением прописывал наговоренные ему Романовым или Ермашом, или кем-нибудь еще из тогдашних кинофункционеров руководящие указания. Во-вторых, дописывал и переписывал организованные сотрудниками тексты. Причем предпочитал он это делать на стадии верстки. Страницы последней представляли зрелище вполне живописное: столбцы типографских значков, увешанные увесистыми грушами рукописных добавок, конечно же, довольно неразборчивых. Их расшифровка требовала отдельной работы за отдельную зарплату. Производилась она, однако, нами, штатными сотрудниками, посредством вдохновенных усилий всего коллектива.

Евгений Данилович как начальник был необычайно истеричен и болезнен. Та и другая склонности представляли собой инструменты, посредством которых он управлял журналом.

Первая — позволяла держать сотрудников в некотором напряжении. Иных из них доводила до слез, других — до решения подать заявление об уходе по собственному желанию.

Вторая — давала возможность в ответственный момент залечь в Кунцево.

Стенокардия у него была всегда под рукой. В больничную палату он уходил, как в монастырь. Там он пережидал какую-нибудь идеологическую грозу или отлынивал от неподъемной для него партийной задачи. Но повседневную жизнь редакционного коллектива не оставлял своими заботами и в это время, для чего созывал у себя в палате редакционные совещания.

В сущности, приспособиться к такому стилю руководства ничего не стоило. Тем более что Е.Д. был еще порядочный нарцисс. Надо было только не смеяться ему в лицо, и можно было ничего самому не редактировать. Довольно того, чтобы предоставить ему текстовой полуфабрикат с более или менее актуальной идеологической подкладкой, а все остальное он делал сам.

Авторы журнала делились на тех, кто не поддавался редактированию ни при каких обстоятельствах, тех, кто поддавался, но с трудом. И тех, кто позволял делать со своими текстами что угодно. Сурков последних предпочитал более прочих и более других презирал. Вследствие всего этого пространство живой мысли в толстом кинематографическом издании постоянно сужалось. Один интерес для работающих в журнале оставался неизменным. Это интерес к самому Суркову. То был человек-анекдот. Хотя и скверный.

Внутриредакционная жизнь состояла в его пересказываниях, обсуждениях... Ни о чем другом тогда мы не могли говорить ни всерьез, ни в шутку. Сегодня, по прошествии времени, пытаясь выделить главное, что было смыслом жизни этого человека, приходишь к следующему. Идеологический донос, коим баловался Сурков в предшествовавшие годы, в наше время уже не был средством выживания. Донос был делом добровольным и отчасти рефлекторным. Драма состояла в том, что он этот жанр литературного письма довел до совершенства.

Оружие совершенное, но уже не нужное. И на стенку его не повесишь как украшение. Для эстета и бойца, каким был Евгений Сурков, то была глубокая внутренняя драма. Маразмирующая советская идеология не желала крови и желала покоя. Она, как царь Додон, призвала Е.Д. в качестве золотого петушка. Чтобы он предупреждал об опасности. А этот «петушок» ее еще и выдумывал.

У Суркова, человека, несомненно, одаренного в литературном отношении, было одно замечательное свойство — одаренных людей он чуял. И, к слову сказать, нередко хорошо к ним относился. И привлекал их к работе в журнале. При этом у него была одна нездоровая склонность: он, как Кочкарев, непременно желал, чтобы талантливый человек женился на советской власти. Как это он сам сделал в молодые годы.

Почему и вышло так, что журнал при нем закис, в значительной степени омертвился, но те, кто его делал, были веселы и непринужденны. Мы, смеясь и ерничая, расставались с советской властью, так и не оформив с ней брак. Мы были умнее журнала, что, по большому счету, неправильно.

Правильно — это когда произведение талантливее автора. Иначе зачем его сочинять?

АНДРЕЙ ЗОРКИЙ

Большая правка

Лиллиан Гиш и спецкорреспондент «Искусства кино» А.Зоркий. 1970

Яркий апрельский денек 1970-го. На крыльце соседнего с редакцией Художественного салона расположилась целая группа Лениных. Это не глюк. Три каменных истукана, три Ильича, упакованные в плотную оберточную бумагу, точно передающую черты вождя. Мимо спешат граждане с рынка. Большего сюра и антисоветчины я не видел никогда.

Шел юбилейный ленинский год, столетняя годовщина, затяжная пропагандистская кампания, пожравшая тонны тонн дефицитной финской бумаги.

Ленин был очередным безумием Эжена. Его маленьким Лонжюмо. С панелей редакторского кабинета фото-Ильич буравил недобрым революционным взором наших «геркулесовцев», снедаемых совершенно иными, будничными заботами. На страницах журнала публиковалась достаточно унылая, за редкими исключениями, лениниана. Молоденький Виктор Листов, как граф Монте-Кристо, прокапывал — в архивах — нескончаемый туннель в поисках благородных самородков, там, где на самом деле сплошь и рядом в «ленинской породе» попадались «комья грязи» и «капли крови».

На Новый 1970 год редакция выпустила совершенно параноидальную поздравительную открытку. Вместо Деда Мороза и Снегурки, резвящихся на фоне краснозвездного Кремля под небом, утыканным нашими космическими кораблями, с открытки «Искусства кино» взирало мрачное, изможденное лицо неизлечимо больного вождя, под которым унылой тонюсенькой золотой вязью было выведено «С Новым годом!».

Подобные эженовские «штучки» мне были до боли знакомы. С Е.Д.Сурковым (ближний круг называл его Эженом) я познакомился еще в 61-м в «Литературной газете». Именно благодаря Суркову (и, как ни странно, Вере Марецкой) после ВГИКа я попал впервые в штат, спасся от безденежья, всерьез взялся за перо и многому научился у этого блистательного литератора и тонкого по своей природе редактора. Но главное — благодаря Суркову я оказался в тогдашней знаменитой «Литературке», где бурлило «племя младое, незнакомое». Я работал, набирался

ума-разума, жил, дышал, выпивал, радовался и ужасался вместе с такими сослуживцами, как Булат Окуджава, Серго Ломинадзе, Владимир Лакшин, Бен Сарнов, Леонид Лиходеев, Валентин Непомнящий, с такими упоительными внештатниками, как Владимир Максимов, Наум Коржавин, Владимир Войнович, Борис Балтер, Владимир Корнилов... Как часто вспоминал я их тесный круг в начале 70-х, когда сугроб заметал утлое крыльцо редакции на Усиевича и совсем другие люди протаптывали сюда тропинку.

Но вернемся к «Литературке», где вызрела, сформировалась феноменальная личность будущего главного редактора и, безусловно, будущего главного героя «Искусства кино» 70-х (абсолютно согласен с такой оценкой Н.Зоркой). В начале 60-х в свои сорок пять лет Сурков был красив, прекрасно одет, опрыскан дорогими духами, невообразимо элегантен, известен — вот уж, действительно, Эжен (только ордена не хватало в петлице). Он прекрасно гляделся в коридорах и некоторых важных кабинетах ЦК, куда был почти запросто допускаем и посещение коих считал едва ли не главным занятием и достижением своей жизни. Более того, ЦК — это была страсть, как к женщине. Или к мужчине.

Тем более парадоксально и горестно, что именно с ленинским ЦК, где его считали «золотым пером нашей партии» (выражение Д.С.Поликарпова, в просторечии «дяди Мити», зав. идеологическим отделом ЦК КПСС), связаны едва ли не самые жесточайшие удары сурковской судьбы. В декабре 1960 года он ухватил за глотку ненавистного и смертельно опасного В.Кочетова, намертво приложил в «Литературке» его роман «Секретарь обкома», наутро проснулся знаменитым, попал в хронику хрущевской оттепели и, главное, в «яблочко», как ему казалось, самых сокровенных умыслов ЦК... Но он смазал, напоролся на рогатину, был сурово (конечно же, по указанию ЦК) осужден Г.Марковым, оказавшись в сомнительнейшей компании В.Аксенова с его «Звездным билетом» и В.Розова с ошибочным сценарием «А, Б, В, Г, Д...». Кочетов вырвался из капкана, а Эжен надолго слег в больницу.

Ровно через год, в такой же окаянный декабрь, случилась и вовсе кафкианская история. После скандального посещения Н.С.Хрущевым выставки в Манеже, во время судьбоносного банкета на Ленинских горах вроде бы ни с того ни с сего под водочку с деликатесными закусками полетел с редакторского поста В.А.Косолапов, а с ним заодно и Е.Д.Сурков. Почему? За что?! Ведь уж они-то не были художниками-авангардистами. Но лишь немногие знали тогда, что именно Эжен заложил этот фугас под «Литературку», заказав скульптору Вучетичу статью о выставке в Манеже, именно он, ужаснувшись этому грязнющему пасквилю, две недели мариновал его в нашем отделе, надеясь, авось пронесет, ведь уже было отрапортовано партии в передовой «ЛГ», в статье художника Иогансона. Не пронесло, рвануло 17 декабря на Ленинских горах, в президиуме банкета была оглашена записочка Вучетича: «Вы, дорогой Никита Сергеевич, говорите... а эти подлецы из «Литературной газеты» не печатают мою статью». «Снять главного редактора!» — завопил Никита. «Давно пора!» — возликовал Анатолий Сафронов. И все решилось. А уж Эжена с его «золотым пером» как стрелочника...

Там и остались главные события, разочарования и самые странные поступки его жизни. Госкино, короткая руководящая служба в нем лишь добавили к нажитому, перессорив Е.Д. с доброй половиной известных кинематографистов, оставив в память о нем несколько фантасмагорических историй и «скверных анекдотов».

В «Искусство кино» Эжен явился постаревшим, несколько опустошенным, обиженным, во многом разочарованным, но вовсе не утратившим «моторности», «походки» (его любимые словечки), с желанием делать по-новому (все этого хотят) солидный партийный кинематографический журнал. И такой журнал он сделал. О многом сказал. О многом выразительно промолчал. Я как-то не припоминаю, особенно в короткий срок (1969 — 1973) своей штатной службы, каких-то громких поступков, благородных или позорных, каких-то сенсационных публикаций, которые вызывали бы читательский бум, превращали журнальные книжки в бестселлеры. По-моему, этого не было. Но было что почитать. И что, не глядя, отложить в сторону.

Так получилось, что рецензию на фильм «Бег иноходца» С.Урусевского мне заказала Л.П.Погожева, а подписывал ее в печать уже новый главный редактор

Е.Д.Сурков. Статья называлась «...Из «Прощай, Гульсары», и главной темой ее были оскопление, выхолащивание не только прекрасного иноходца, но и самой повести Чингиза Айтматова, ее важнейших сюжетных мотивов, кастрированных редактурой «Мосфильма» и Госкино. Однако вопреки самым мрачным моим предчувствиям статья была опубликована почти без помарок Е.Д.

Сие и поныне остается для меня загадкой, потому что вакханалия правки, большая правка, сурковская правка, обуявшая с 69-го года журнал, врезалась в память одним из самых устойчивых и неприятных впечатлений от краткой моей штатной работы в редакции.

Здесь правили всё время и все. И те, кто совершенно не умел этого делать. И кто преуспел в неблаговидном занятии и курочил тексты едва ли не с наслаждением. Только не подумайте, что это была благородная литературная правка, коей и владеют-то очень немногие. Случаи бывали поразительные. Помню, как в моей статье о фильме «Пришел солдат с фронта» Н.Губенко ответственный секретарь, неплохой мужик, но жуткий интернационалист, вполне уместное в этой истории о сожженной дотла деревне под Великими Луками слово «русский» вымарал, всюду заменив на «советский», я, по метрике наполовину интернационалист, взвыл, к счастью, Армен Медведев, зам. главного, ликвидировал правку, и статья была опубликована в пристойном виде. Случаи бывали и анекдотические. На моих глазах, редактируя обширный материал, сопоставляющий экранизацию «Преступления и наказания» со спектаклем «Петербургские сновидения», увлекшаяся редактриса, не разглядев, в мгновение ока отредактировала полторы странички текста... самого Федора Михайловича, сократила лишнее, кое-где поменяла слова на более удачные, кое-что добавила, вписав сверху, и поскакала дальше, остановленная лишь воплем юной Оли Сурковой, изваявшей этот материал: «Ведь вы же правите Достоевского!»

. Но вся эта бестолковая или дельная, филигранная или топорная редактура меркла перед завершающей правкой Суркова. Она поступала в редакцию, как правило, в самый последний момент, опрокидывая график, создавая отчаянные ситуации. Сурковская правка густо покрывала гранки и верстку совершенно невообразимой, ассирийско-вавилонской клинописью, порой орнаментально напоминающей карающий меч нашей партии. Разобрать ее, перевести на язык родных осин могли единицы (Катя и Маша!), за что и ценились чрезвычайно. Наступал аврал, отчаянные звонки авторам по телефонам, согласования, мольбы, слезы вперемешку с сердечными каплями. Весь этот кошмар (в котором Сурков не принимал участия, если только не надо было внести чрезвычайную правку в сигнальный номер!..) когда-нибудь да кончался.

...Сейчас, по прошествии десятилетий, я со всей ответственностью заявляю, что не было в этой большой правке сколько-нибудь серьезной необходимости. «Не было этого!» — воплю, как горьковская Настя. Это была мистификация бури, девятого вала, идеологической катастрофы, это был грандиозный блеф, самоизвержение Эжена, выброс пара из чайника... Но и без этих судорог, чудовищного напряга «Искусство кино» 70-х было надежным помощником партии да и к тому же весьма приличным профессиональным журналом. «Большая правка» весомо, грубо, зримо велась вне стен редакции, у нас шли отделочные работы, на уровне евроремонта, разыгрывались тонкие хитроумные партии. Что там прогрохотать об эпопее «Освобождение», а вот подставить Шукшина под Б.Рунина, А.Володина под А.Дымшица, грузинское кино под Ю.Богомолова — подобным мастерством владели немногие.

Ему так часто и нелепо не везло, даже во время праздников. В Праге врезали портсигаром в каком-то темном сквере и эвакуировали в санитарном самолете, в Бухаресте попал в землетрясение, чудом спасся...

А погорел Сурков в 82-м вовсе не из-за какой-то идеологической напасти, а из-за дочки, уехавшей в Голландию, что было тогда предосудительно для главного редактора-коммуниста...

Мне безумно жаль этого человека (представится ли иной случай сказать об этом?), его судьбу, погибший его талант. Во имя чего?

Вспомнил вдруг слова Раневской из «Мечты»: «Тогда объясни мне... за что пропала моя жизнь?»

А его — за что?

ВАЛЕРИЙ КИЧИН

Eugene The Terrible

ХРОНИКИ И МИСТИКИ ЭПОХИ ОЗВЕРЕНИЯ

М.Глузский, Биби Андерсон, Е.Сурков, К.Парамонова, Ю.Ханютин. «Искусство кино» на ЦТ. 1972

Журнал «Искусство кино» я читал взахлеб.

Наверное, это было моим главным чтением. Я на нем рос и писал в газете «Вечерний Свердловск» чудовищные тексты про Чаплина и Герасимова. До мэтров из «Искусства кино» дотянуться было невозможно — они смотрели то, о чем я мог только мечтать, и поэтому знали неизмеримо больше.

Приехав в Москву и впервые встретив Таню Хлоплянкину, я ей сказал, что рос на ее статьях. Она расхохоталась — Таня была мне почти ровесницей. Приезд Владимира Матусевича или Неи Зоркой в Свердловск приравнивался к прибытию Ива Монтана с Симоной Синьоре в Москву — они были легендами и классиками «ИК». Матусевич привозил «по кольцу» «Мост Ватерлоо» без первой части, чтобы получился как бы фрагмент и не возникало проблем с авторским правом. Матусевича кормили пельменями, не предполагая, что вскоре его можно будет слушать только сквозь треск глушилок. Нея Зоркая зачем-то посетила мою лекцию про французское кино на Уралмаше — от одного ее присутствия язык присыхал к горлу.

Провинция хороша тем, что умеет делать себе кумиров. Столица плоха тем, что кумиров любит развенчивать. Сейчас она занимается практически только этим, а в те годы была наивней и доброжелательней. Существовало несомненное критическое братство, не похожее на тусовку. Я бродил возле, как кот вокруг масла.

«Искусство кино» было средоточием этой жизни. В нем шли таинственные просмотры заграничного кино, перед темным входом пузырилась толпа избранных, над ней витали волшебные слова «Бунюэль», «Якопетти», «Бергман»... Теперь мне странно это вспомнить: кругом бушевала Москва с ее Третьяковкой и ГАБТом, но пупом земли для меня было унылое жилое сооружение на улице Усиевича.

А пуп земли сотрясался катаклизмами. В «Огоньке» появились статьи о недооценке советского кино в советской критике, о травле «Искусством кино» народного фильма «Цыган» и превознесении вредных тенденций. С Олимпа спихнули одну из главных богинь — редактора журнала Людмилу Погожеву. И с той поры «Искусство кино» ассоциировалось только с фигурой Евгения Суркова.

Дурной тон обыгрывать фамилии. Но меня до сих пор не оставляет мысль, что партия боялась перепутать редактора журнала про искусство с руководителем «Советской женщины» или «Советской рыбы» и в шефы брали пофамильно. Опознавательным знаком визуальных искусств кто-то выбрал братьев наших меньших. В «Искусстве кино» Сурков позвал себе в замы Медведева, в «Советском экране» Голубева сменил Орлов. Я же тогда работал под началом Бугаевой — в журнале «Советское фото». Писал про деревенские фотопейзажи и сельских кинолюбителей и не мечтал ни о «крылатом» «Экране», ни о «таежном» «Искусстве кино». Смятение в жизнь внесла Таня Кеймах, работавшая на опушке советского кино и потому стоявшая недосягаемо высоко. Она сказала, что, пожалуй, закажет мне рецензию на украинский фильм «Хлеб и соль», название показалось мне вещим. Я сообразил, что другого шанса не будет, рецензия была написана и напечатана. Название сработало: позвонил уже сам Сурков и предложил перейти в «Искусство кино». Я отказался — примитивно сдрейфил. Он хмыкнул и через неделю позвонил снова: «От таких предложений не отказываются — я вас все-таки не в журнал «Крестьянка» зову!» Я понял, что отказаться еще раз — значит сжечь корабли еще на стапелях.

Рассказываю о случившемся для того, чтобы обозначить ведущую черту этого человека: он ощущал себя упрямым делателем. Журнала, судеб. Создателем отдельных кинематографических творцов и кинематографа в целом, а также самой истории. Бдительно отслеживая все отклонения от партлинии, он при этом не мог пройти мимо талантливого студента ВГИКа — и так вычислил, например, Тарковского, который стал не просто его фаворитом, но и постоянным предметом изучения для его дочери Ольги. Давал шанс молодым критикам, к примеру, Андрею Плахову, разработав для никому не известного львовянина эффективный план завоевания Москвы. Он многим помог войти в профессию, хотя не все это сознают.

Стратегическим жаром дышали заголовки статей в «Искусстве кино»: «Направление — космос», «Не архив — арсенал!», «Бесплодность националистической идеи», «Утверждение истины, разоблачение мифов». Летучки-планерки напоминали заседание штаба армии. Когда хлопала входная дверь и Сурков шел по коридору, в редакции воцарялась тишина. Звенел школьный звонок, все размещались по периметру кабинета и замолкали. Армен Медведев как лицо приближенное отваживался разрядить обстановку шуткой — это был пробный шар. Если шеф улыбался в ответ и был приветлив — можно было расслабиться. Чаще шутка повисала в молчании, а улыбки торопливо стирались с лиц. Возникала кошмарная пауза, и Сурков приступал к выполнению своего главного трюка, повергавшего редакционных дам в полуобморочное состояние. Он умел двигать скальпом. Кожа на его голове начинала медленно сползать от лба к затылку. Процесс шел бесконечно долго и действовал, как землетрясение: трюк был увертюрой к разносу. Все знали, что эпицентр землетрясения находится на Старой площади, откуда прибыл Сурков. Все прекрасно знали, под каким двойным прессом жил этот человек. Блестящий ум, завораживающий оратор, энциклопедически образованный, Сурков понимал, что продает душу дьяволу, и это его бесило, делало неадекватным и непредсказуемым. Он должен был находить умные слова, транслируя нам изреченные партбоссами глупости. Злился на них и на себя и от этой злости становился сущим иезуитом, превращал жизнь в пытку — очень часто для окружающих и всегда — для самого себя.

Он прекрасно понимал цену системе. Но считал ее незыблемой и потому уверенно играл по ее правилам. «Вы думаете, это когда-нибудь кончится? — спросил он меня как-то. — Поверьте, этого хватит и на мой век, и на ваш!» Чего «этого» — можно было не уточнять.

Умел виртуозно корректировать идейный смысл любого опуса. Однажды снабдил мою квелую рецензию на приключенческий фильм убойным заголовком «Нельзя превращать романтику в игру» — отчего весь текст идейно перекосило и он стал грозным. Есть на моей памяти и пример самой минимальной по габаритам и самой фантастической по результатам правки. Я взял интервью у актрисы, где она признавалась в любви к фильму «Баллада о солдате», который перевернул ее сознание и помог выбрать профессию. Это интервью было напечатано в первозданном виде. Сурков лишь поменял «Балладу о солдате» на «Освобождение».

Виртуознее работали только коллеги из одного западного журнала, регулярно присылавшие нам свое издание бандеролью и в названии улицы Усиевича упорно заменявшие «и» на «р», отчего смысл тоже неуловимо менялся.

Но редактором Сурков был от бога. Ощущал издание не сборником разнородных материалов, а единым целым. Оркестром, где голос каждого инструмента был частью общей гармонии. Тема задумывалась и аранжировалась так, что разные авторы взаимодействовали на журнальном поле, схлестывались, дополняли и оттеняли друг друга. Для заинтересованного человека такой журнал становился чтением увлекательным, был «источником» на годы — «не архив — арсенал!». Такие «акции» журнала могли уничтожать людей и явления. А могли и спасать, обезоруживая партийных демагогов демагогией встречной, упредительной. Из многих редакторов, мне повстречавшихся, только Егор Яковлев обладает таким же композиторским чутьем в журналистике, чувствуя в комплексе печатных слов, строк и абзацев оркестровое звучание. Оба они так в этом (как и во многом другом) похожи, что однажды, уже в стенах «Общей газеты», я чуть не назвал Яковлева Евгением Даниловичем.

Сейчас я понимаю, что именно на «таежных» тропах «Искусства кино» мне повезло встретить многих великолепных людей нашего кино. Там я работал рука об руку с публицистами, которые и сегодня мне кажутся легендой. Там мы собирались, как у костра, вокруг невероятного плова, изготовленного Арменом Медведевым. Там случалось много теплого, смешного и важного — по кирпичикам возводилось то, что я могу назвать фундаментом судьбы. Своей. Многих коллег. И даже звезд кино. Там свершалась жизнь, а ею не бросаются. И я всегда помню, что дверь в эту жизнь и эту профессию открыл мне Сурков.

Но «большое видится на расстоянье». Тогда тиран казался непереносимым, и в редакционных коридорах постоянно рождались планы массового протеста-ухода. Ежедневно звонила любимая коллега: «Нет, это невозможно! Давай завтра вместе подадим заявления об уходе!» «Да, это невозможно. Давай подадим». Я ушел. Она и сегодня работает в «ИК». Мы оба правы.

АРМЕН МЕДВЕДЕВ

За Новогрудского!

Марина Влади и А.Новогрудский

Если бы, опережая время, я сейчас оказался за праздничным столом в неизбывно любимой моей редакции, то непременно выпросил бы себе право на тост.

Я не стал бы повторять сказанное до меня о непреходящем значении журнала «Искусство кино» не только в истории нашего кинематографического хозяйства, но и в борьбе за сохранение и преумножение интеллектуального богатства и духовного достоинства, спасавших от омертвения общественную жизнь страны даже в самые трудные годы. Конечно, пожелал бы счастья всем, кто сегодня трудится в редакции.

Но обязательно помянул бы и тех, кто много лет назад славно поработал на легенду о нашем журнале в 60—70-е годы, создал ему репутацию одного из самых серьезных и смелых творческих изданий страны. Таких людей немало. Многие, слава Богу, живы и, надеюсь, здоровы. Многих (не больше ли?) нет с нами. Им ничего не пожелаешь и не передашь. Их можно только помнить.

Помню я не всех, так как и не всех знал. А кого знал — ценил и любил. Это мое счастье, мое везение в жизни. Вот об одном из тех, кого я знал, хочу вспомнить специально. Слишком важную и значительную роль сыграл в моей жизни он — Александр Евсеевич Новогрудский.

Собственно, познакомился я с ним аккурат тогда, когда он ушел из журнала. Кинематограф — тесный мир, и обстоятельства отставки Александра Евсеевича не слишком шумно, но обсуждались в кабинетах и коридорах Союза кинематографистов. Кстати, сюда он и перешел, возглавив секцию критики и киноведения (за неимением соответствующих комитетов и гильдий). Года за два до этого утверждали выездные характеристики на партийном бюро Союза, на котором я присутствовал как соискатель. И вдруг зашла речь о Новогрудском (его не было по уважительной причине). Все было нормально, кроме одной ехидной реплики вслед решению «выпустить»: «Пусть только укажет свое семейное положение». Кто-то разъяснил шепотом, что у заместителя главного редактора

журнала «Искусство кино» Александра Евсеевича Новогрудского «отношения» с шефом редакции Людмилой Павловной Погожевой.

Я потом публичные изъявления этих отношений наблюдал и ничего кроме уважения они у меня не вызывали. А вот любознательный член партбюро, как объяснили мне вскоре, был давним и отвергнутым поклонником Людмилы Павловны. Все они ушли в иной мир, и моя невольная интонация сплетни их не потревожит. А для меня и это — трогательное воспоминание о наших стариках, которые были молоды, влюблялись, ломали сюжеты собственной жизни, ревновали.

Правда, мне и теперь трудно уяснить, что Александру Евсеевичу во времена нашего знакомства было что-то около пятидесяти пяти лет. Много меньше, чем мне самому сейчас. Я слышал и знал о нем еще до того, как мы сблизились. Например, его однокашник по ВГИКу вспоминал о чрезвычайном уважении студентов и преподавателей сценарного факультета к эрудиции молодого (25—26 лет) Новогрудского. Сам Валентин Константинович Туркин, касаясь на своих занятиях проблем теории литературы, без тени юмора обращался к нему: «Можно ли так сказать, Александр Евсеевич?» И тот, подумав, отвечал: «Пожалуй».

В нашей киноведческой орде Александру Евсеевичу было трудно демонстрировать свою незаурядную образованность. Мы не задавали ему вопросы, а «несли» каждый свое, будь то на заседании секции или на замечательных болшевских семинарах. Напомню, он принял секцию в очень непростое время. Хрущевскую оттепель уже и не вспоминали (хотя и помнили). Каждый семинар критиков сопровождался минискандалом, ибо «стук» о каждом вольном выступлении с разительной быстротой докатывался до Васильевской улицы. Оттуда возвращались телефонные окрики встревоженного Л.А.Кулиджанова или А.В.Караганова. И тут в защиту цеха, в обережение горячих голов выступал Новогрудский. Он был великолепно убедителен, успокаивая общественное мнение и сдерживая свою политически незрелую «паству», умел объяснить все на свете, ибо все знал и понимал. Если он и не реализовал себя как ученый, то как дипломат-общественник — вполне. Он являл собой очень редкий и очень нужный в коммунистическую эпоху тип руководителя и наставника. Он не был сродни Данко, но при нем Данко не затоптали бы.

Думая об Александре Евсеевиче, я мысленно проецирую на его жизнь одно удивительное высказывание, которым одарил меня академик Святослав Федоров: «Изучайте все клавиши системы, тогда вы сможете сыграть на них любую *свою* мелодию». Жаль, конечно, что Новогрудскому пришлось потратить время и дарование на изучение пресловутых клавиш. Но с благодарностью вспоминаю его фразу, многократно обращенную, в частности, ко мне: «Не говорите, что я вас не предупреждал». Порой то была последняя соломинка, брошенная во спасение молодому, неопытному глупцу. Однако это уже из хроник Московского фестиваля.

Теперь, через годы, вспоминая деятельность Новогрудского в журнале, которую я воспринимал еще как читатель, все более убеждаюсь в уникальности его места в редакционной жизни.

Вместе с Я.Варшавским они были мотором и топливом высокого полета журнала (Л.П.Погожева была пилотом). Во всяком случае, так это воспринималось со стороны.

Мне кажется, Александр Евсеевич был и министром обороны, и министром внешних связей журнала. Он не только гасил любой очаг напряжения, возникавший у стен редакции, но и придумывал акции, придававшие респектабельность ее деятельности в глазах политического начальства.

Хорошо помню, как на страницах «Искусства кино» под его руководством развернулась кампания за внедрение в наших кинотеатрах «ленинского киносеанса». Действительно, в чьих-то воспоминаниях о Владимире Ильиче воспроизводится его совет предварять показ игровых лент («без контрреволюции и порнографии») «образной публицистикой» и «образными лекциями».

Вот этот-то совет журнал, с подачи мудрого Александра Евсеевича, напомнил нашим прокатчикам. И кто же мог устоять перед идеей «ленинского киносеанса»? В результате случилось дело очень полезное. Лучшие наши до-

кументальные и научно-популярные ленты получили широкую дорогу к зрителю.

Потом, правда, термин «ленинский киносеанс» отпал, стали говорить «большой киносеанс» или «удлиненный». Но так длилось почти до начала 90-х годов. Когда я нашими отношениями заслужил право задавать Александру Евсеевичу неформальные вопросы, то интересовался, какова, по его мнению, разница между «большим» и «удлиненным». Он всегда отвечал своим характерным ухающим смехом.

Притягательную человеческую манеру Новогрудского — приветливость, юмор и постоянную джентльменскую собранность — я оценил, когда несколько лет подряд работал под его началом в пресс-центре Московского кинофестиваля. Он собрал тогда молодой и бесшабашный коллектив. И хотя мы называли его Дед Евсей, но давящего старшинства своего шефа мы не ощущали ни в малейшей мере. Особенно подкупало в нем сочетание мягкой иронии и жесточайшей требовательности. «Представьте себе коня, который не валялся, — говаривал он, — и вы оцените степень нашей готовности к фестивалю». Мы, по счастью, понимали: «Дед зря не скажет». Если есть у меня (хоть в какой-то степени) чувство профессиональной ответственности за каждый грамм или метр любого дела, то это от него.

Так было и в журнале. Миша Сулькин с гордостью вспоминал, как Новогрудский в течение получаса принял его на работу. Не имеющий в ту пору никакого отношения к кинематографу, сотрудник то ли геологического, то ли геодезического издательства блестяще выдержал неожиданный экзамен. Александр Евсеевич дал ему прочитать какой-то материал очередного номера журнала. Миша обнаружил в нем огромное количество несуразностей, неточностей, ошибок и тут же получил резолюцию на своем заявлении: «Зачислить». Это в стиле Новогрудского.

Последние годы своей активной деятельности Новогрудский связал с драматургией документального кино. По его сценариям (соавтор С.Зенин) В.Лисакович, И.Григорьев и другие наши мастера снимали ленты о вождях революции, советских дипломатах, ткачихах... По своему содержанию эти работы не выдержали испытания временем. Но годы не отменили их добросовестность и мастеровитость. Плохо работать Александр Евсеевич не умел. Не случайно М.И.Ромм пригласил его и С.Зенина к сотрудничеству на своем последнем фильме «И все-таки я верю».

После смерти Людмилы Павловны Погожевой он уехал от одиночества в Дом ветеранов кино. И стал душой сообщества наших стариков, не утратив ясность ума и лучезарность в отношении к людям.

Однажды «разгоряченный» в компании друзей, слетевшихся в Матвеевское, я вышел в холл Дома и увидел Александра Евсеевича. Крепко обнял его и расцеловал. Вот как впоследствии этот эпизод интерпретировал сам Александр Евсеевич: «В полумраке меня кто-то заключил в объятия и начал страстно целовать. Я решил, что это забытая мной женщина из прошлого. Потом я почувствовал: женщина небрита. И тогда я узнал Армена».

Последний круглый юбилей Александра Евсеевича мы тесным кружком, очень тепло и весело отметили там же, в Матвеевском.

Жалею, очень жалею, что его нет. Но помню, слышу его. Вот если бы сейчас Новогрудский ознакомился с моим сумбурным тостом, он вымолвил бы, как обычно говорил отстрелявшимся ораторам на семинарах в Болшево: «Ну, свою обеденную котлету вы отработали».

М.СУЛЬКИН

История одной обложки

Ответственный секретарь М.Сулькин и секретарь редакции М.Доброхотова, Конец 60-х годов

Режиссеры С.Юткевич и А.Каранович готовили на студии «Союзмультфильм» широкоэкранный кукольный фильм по пьесе В.Маяковского «Баня». Были приглашены художник Ф.Збарский, композитор Р.Щедрин, художник-мультипликатор В.Котеночкин, литературный консультант В.Катанян, текст читали Е.Райкина и А.Райкин. Вполне естественно, что эта работа привлекла внимание редакции. Ф.Збарский принес свои эскизы персонажей, которые и были помещены на обложке (первой и четвертой полосах). Это был девятый, сентябрьский номер за 1960 год.

Но когда тираж обложки был почти напечатан, мы с удивлением обнаружили в очередном номере газеты «Советская культура» под рубрикой «Письма в редакцию» небольшую заметку «Это неуважение к нашему труду». Вот она.

«Мы пишем к вам, товарищи, в «Советскую культуру», чтобы высказать свою обиду и недоумение. Журнал «Искусство кино» дал нам в производство обложку девятого номера, и мы не можем понять, что это — насмешка над нашей работой? Вот она, эта обложка, посылаем ее вам. Напечатайте ее, и пусть все видят, какими уродливыми картинками хочет журнал украсить свое «лицо» — обложку очередного номера. Их нарисовал художник Ф.Збарский. В подписи сказано, что это эскизы кукольных персонажей для фильма «Баня». Быть может, куклы по этим эскизам получатся и забавные, но сами эти наброски, помещенные на обложке, выглядят уступкой формалистическим вкусам.

Мы, печатники, высоко уважаем книгу, а такое неряшество и вызывающее наплевательство к нашему доброму делу нам не по душе. В самом деле, стараешься выполнить каждый заказ как можно лучше, дорожишь честью своей типографии, рабочего коллектива, а тут дают тебе в производство такое, что думаешь: а есть ли смысл стараться?

Быть может, редакция журнала «Искусство кино» не согласится с нашим мнением, быть может, художник Збарский думает, что интересно сделал обложку, но мы просто, по-рабочему скажем: уважайте, товарищи, наш труд, мы не хотим быть участниками ваших легкомысленных развлечений в любимом нами искусстве книгопечатания.

М.Садеков, печатник,
А.Шехфетдинова, О.Любушкина, мастера печатного цеха
Московской типографии № 5».

Должен добавить, что типография № 5 действительно была одной из лучших не только в Москве, но и в стране. Поразило другое. Мы работали с полиграфистами в тесном контакте, общались почти ежедневно. Почему вдруг такое обращение через газету? Догадка пришла быстро. Конечно, это не было инициативой печатников. Но кто же был автором этого письма? Когда заведующая редакцией Екатерина Борисовна Левина приехала по другим делам в типографию, кто-то из «подписантов» признался ей по простоте душевной, что письмо в редакцию «СК» они не писали, что привезли его сотрудники комитета партии (а какого — Московского или Центрального, — они не знали), и письмо это их заставили подписать.

Естественно, тираж обложки был отправлен под нож, и была напечатана новая обложка с кадром из неизвестно какого фильма — «неизвестно», потому что подпись забыли поставить, а на самом деле это был кадр из «Простой истории». Сценарий же с крамольными эскизами Ф.Збарского в журнале остался. Естественно, что Людмила Павловна Погожева поняла, что она не угодна властям и под нее «копают».

А фильм Карановича и Юткевича благополучно вышел на экраны. Правда, художник Збарский вскоре покинул СССР. Но это уже другая история.

Бостон, США

Н.СУМЕНОВ

Журнал — это импровизация

Предложение Е.Д.Суркова стать его заместителем было для меня, молодого киноведа, весьма лестным. Только потом я узнал, что таким образом он морочил голову многим людям, проверял их лояльность к своей персоне. «Да, — мечтательно глядя куда-то в сторону, сказал Эжен, — вот лежит приглашение на кинофестиваль в Нью-Йорк. А посылать некого». «Пошлите Юренева», — заметил я вскользь. «Хотелось бы своего».

Легкой походкой я вошел в коридоры «ИК». Планы были грандиозные. Думал привлечь новых авторов, вернее, бывших, которых Сурков объявил оппозиционными. Открыть новые рубрики. Всерьез заняться теорией кино. И, наконец, собрать задел. Редакционный портфель был почти пуст, и все материалы уходили с колес. Я дал задание сотрудникам подумать о перспективном плане хотя бы на ближайшие полгода. Работа закипела, и скоро заведующие отделов принесли мне свои идеи с темами и авторами. После перепечатки возник весьма объемный труд, который Сурков вяло полистал, утвердил и отправил для информации в отдел культуры ЦК. А мне с глазу на глаз сказал, что журнал — это не издательство и никаких планов быть не может. Журнал — это импровизация, все должно делаться с ходу. В принципе, он был прав. За два месяца, пока выхо-

дил номер, многое безнадежно старело.

Мои коллеги напишут о Евгении Даниловиче, потому что как бы ярки ни были другие главные редакторы (хотя бы Людмила Павловна Погожева), он был глыбой, личностью, достойной пера Федора Михайловича Достоевского. И вот что парадоксально. Несмотря на то что воздух в редакции был пропитан его энергетическим полем и он «давил» на всех сотрудников — и своих временных любимцев, и изгоев, — коллектив был абсолютно нормальный, молодой, способный, амбициозный и, главное, дружный — никаких интриг, сплетен, подсиживаний, что так часто бывает в редакциях многих газет и журналов.

Собирались к часу дня. И тут же коллективно начинали пить чай. Потом, как положено, обед. Шли в рядом расположенное кафе или столовые. Часов в пять, перед выходом с работы, снова чай. А еще просмотры новых и старых фильмов. И при этом все успевали. И даже отмечали юбилеи и праздники. У Леонида Гурьяна было десятилетие свадьбы. По этому поводу собрались в кабинете главного редактора (он отсутствовал), купили вино и разлили его в маленькие кофейные чашки. По старшинству я произнес первый тост и, осушив чашку, неожиданно для самого себя бросил ее на пол. Все присутствующие последовали моему примеру. Весь пол покрылся мелкими белыми, как снег, осколками. Было красиво!

Заместитель главного редактора Н.Суменов. Конец 70-х годов

Журнал научил меня принимать решения, брать ответственность. Ежедневно мне приходилось визировать и подписывать кучу документов, в том числе и финансовых, и чисто идеологических. Евгений Данилович принципиально ничего не подписывал, видимо, полагая, что раз его автографа нет, так и отвечать будет другой. В обстановке острой идеологической напряженности, скажем так, это было весьма наивное предположение.

Об одном эпизоде помню до сих пор. Только что был сделан фильм о Л.И.Брежневе, и, конечно, Е.Д. не мог пройти мимо эпохального события. Кроме обычной рецензии-статьи была сделана черно-белая вкладка с кадрами из фильма. Главный редактор втайне надеялся, что журнал может заинтересовать помощников, а те положат журнал на стол к генсеку.

В то время пропагандистская кампания по укреплению авторитета первого лица государства только начинала набирать обороты.

Когда я открыл сигнальный номер и увидел вкладку, мне стало дурно. На первой странице были изображены кадры, снятые полулюбительской камерой в бытность пребывания Леонида Ильича в Казахстане, на целине. В окружении двух-трех человек, в надвинутой на глаза кепке, он угрюмо смотрел в объектив, живо напомнив героя из фильма «Джентльмены удачи».

Было ясно, что за такую антирекламу по головке не погладят. Сотрудники редакции, мельком взглянув на снимки, покачивали головами, кто-то подсказал, что надо немедленно делать выдерку. Типографские машины уже работали на полном ходу и отпечатали половину тиража (в то время он был 50 тысяч эк-

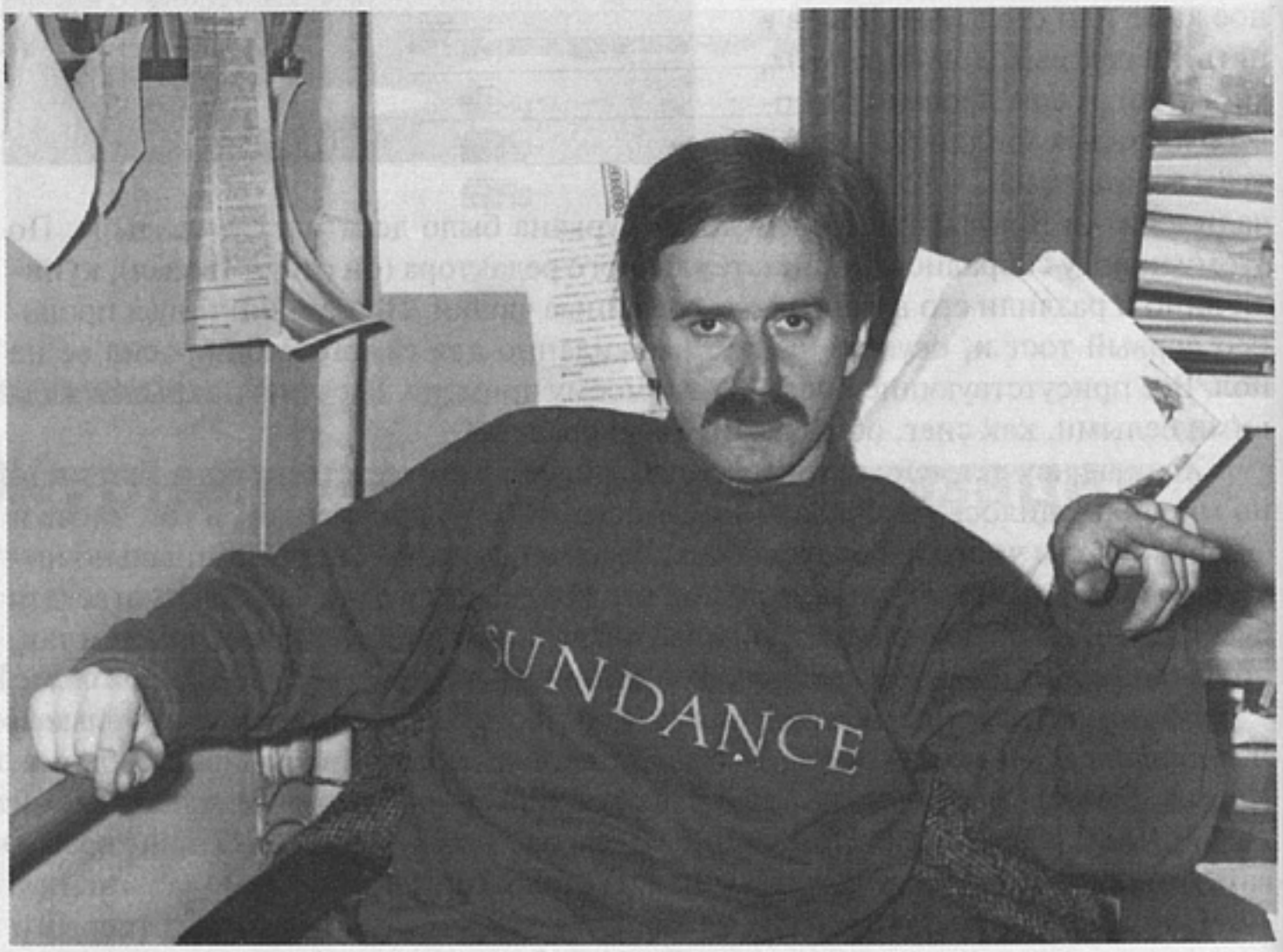
земпляров). Я созвонился с типографией, остановил печать и начал думать, что делать дальше. Е.Д.Сурков в очередной раз приболел и смотреть журнал решительно отказался. «Вы, голубчик, сами принимайте решение». В идеологическом отделе ЦК КПСС ответили примерно то же самое. Я понимал, что изъятие фотографий — это скандал и надо писать объяснение, по какому праву я убираю из номера нашего Ильича. Или оставить все в таком виде и ждать звонка, когда с металлом в голосе тебя спросят: «Как вы могли допустить?»

В тот раз из двух зол я выбрал последнее. Слава Богу, пронесло.

Проработав в журнале четыре года, я ушел в Институт к Баскакову. Однако многие остались и работают до сих пор. Это Л.Карахан, Л.Гурьян, М.Доброхотова, Л.Донец, Н.Зархи, Т.Иенсен, Е.Стишова, С.Ярошевская. Честь им и хвала!

ПЕТР ШЕПОТИННИК

Мемуарное время



Редактор журнала П.Шепотинник. Конец 80-х годов

Похоже, это первые в моей жизни мемуары, что настраивает на грустный лад. Впрочем, время, проведенное мною в «Искусстве кино» (1979 — 1993), — это, конечно же, *мемуарное* время — так, в сущности, далеко по своему психологическому состоянию оно удалено от взвинченно-нервозной пышности встречи миллениума, растянувшейся на два года. То время шло неспешно, романно, от номера к номеру, от летучки к летучке, оно не таило и даже не предвещало в себе никаких сломов, сдвигов, кульминаций. Где-то позади были двадцатые съезды и оттепели, а реальность была иной, и казалось, что таковой она будет во ве-

ки веков. Ежедневное общение с удивительными, дорогими мне людьми вписывалось в интерьер довольно безликой улицы Усиевича, кажется, какого-то революционера, который неизвестно чем себя прославил. Как памятник его революционной деятельности — чудовищная пельменная на углу, и удел любого советского человека, от гения до ремесленника, сетка зарплат: от простого редактора — сто шестьдесят рублей до главного — кажется, четыреста. Были еще заказы в «Новоарбатском» и телефон 151-02-72.

Потом все изменилось (кроме указанного телефона).

Колкости и анекдоты, которые украшали все наши посиделки, переросли в революционный пыл. Впрочем, три дня августовского путча, проведенные именно там, на Усиевича, или просмотр «Покаяния» (кстати, второй по счету после закрытого, в Малом зале СК) — это то, к чему, как сказал некогда герой фильма «Мне двадцать лет», я относился, отношусь и буду относиться серьезно. Мне кажется, именно тогда оформилось в некое ясное понятие то, что каждый из нас понимал как *дело «Искусства кино»*. Профессионализм анализа, литературная глубина (иногда, правда, в ущерб оперативности), демократические идеалы, понимание, что такое 37-й год (отрицание 1917-го пришло не сразу), нежелание идти на поводу у тусовок (правда, такого слова тогда никто не знал, даже сейчас компьютер подчеркнул его красной волнистой линией).

Когда время предоставило возможность все это не скрывать, «ИК» это, по-моему, очень хорошо продемонстрировало — был очень мощный выброс накопившихся ожиданий. Ожидания сбылись, да с такой лихвой, что...

Как ни глупо говорить подобные вещи, мне ужасно жаль, что до сегодняшнего, взрывоопасного, по-своему несвободного, но все-таки желанного времени не дожили такие люди, как Фима Левин и Володя Ишимов. Они застали его только в самой начальной, бутонной фазе, а потом на протяжении десяти лет день шел за год и наступил-таки этот миллениум с его безнадегой и гламуром: и вот мне почему-то думается, что они гораздо больше смогли бы мне объяснить, какое, собственно говоря, тысячелетье на дворе. Возможно, во мне сейчас говорит застоявшееся ученичество, но их мир был поистине широк и широк по-щедрому, безоглядно. Я и до сих пор, заглядывая в эту комнату, удивляюсь отсутствию там Фимы и Володи — на меня смотрят хорошо одетые, чуть замороченные компьютерщики, не узнавая и удивляясь моему вопрошающему взгляду. Это я сейчас говорю «Фима» и «Володя», хотя для меня они были Ефим Самуилович и Владимир Николаевич.

С Фимой у меня была, в сущности, романтическая история. Поскольку он был руководителем моего диплома, то очень активно участвовал в моей судьбе. Присылал по почте в армию в кое-как заклеенных конвертах свежие номера «ИК». Эффект, который таким образом достигался, был оглушительным: какому-то салаге, кожа да кости, москалю поганому в украинскую глубинку приходили солидные бандероли. Они, кстати, аккуратно вскрывались, но, в отличие от шоколадок «Вдохновение», на «Искусство кино» никто из сержантов не зарился — журналы лежали у меня в тумбочке на правах общественно-политической литературы. Некоторые номера живы и до сих пор. Они отличаются от себе подобных зачитанностью, пропотелостью и разодранностью, потому что мне порой приходилось бежать шестикилометровый кросс, имея у себя, можно сказать, под сердцем репортажи Баскакова и Юткевича с враждебных Каннских фестивалей. Пренебрегать ими, а тем более выкидывать я никак не мог, ибо они хлебнули вместе со мной армейской неволи сполна.

Вообще, как только я получил задание *вспоминать,* мне в голову полезли какие-то малозначительные детали. Так сказать, детали для ненаписанного романа.

Ну, например, номер серой «Волги», которая возила тогдашнего главного редактора «ИК» Евгения Даниловича Суркова, — 57-32 ММК. У меня слабость к подобным деталям, и я до сих пор, сидя за рулем уже собственной машины, часто подсознательно выискиваю ту уже давно, наверное, проржавевшую и списанную «Волгу» и даже пару раз, наткнувшись на эти цифры, которые, разумеется, давно принадлежат не ей, ловил в глубине души легкий трепет непонятно по какому поводу.

Или цвет пишуших машинок. Самой дефицитной для всех была, разумеет-

ся, темно-бежевая «Оптима», потому что она никогда не ломалась и гордо — как НЗ — стояла на тумбочке рядом со столом вечного заведующего(щей) редакцией Марии Марковны Доброхотовой. Другие машинки были ужасающе плохи, печатать на них было равносильно отбыванию в штрафбате — оглашающая мерзким клацаньем электрическая «Украина» цвета застиранного армейского обмундирования с какой-то дембельской наглостью отравляла жизнь начинающих редакторов. Перескок со строки на строку сопровождался звуком перевода железнодорожных стрелок. Вообще, мне кажется, что печатание на машинках своих текстов больше дисциплинировало литераторов с точки зрения стиля — новые технологии развили в них определенную леность, предлагая в автоматическом режиме проверить орфографию и даже синтаксис. Когда же ты, матерясь, вставлял в машинку пять листов, проложенных вечно пачкающейся копиркой, ответственность за то, что требуется извлечь из сознания, была гораздо более высока. Можно написать целое исследование и по поводу того, как редакция в полном составе, получив плоды ночных цензурных изысканий начальства, уписывавшего тексты от и до, вооружившись клеем (обязательно резиновым, а не ПВА, не казеиновым и уж тем более не силикатным, не знать такое — позор!), наклеивала на многостраничные тексты полоски с уточнениями, правками, оговорками. Особенная страда наступала во времена партийных съездов — цитаты из велеречивого бреда, произнесенного с высоких трибун, прошивали буквально все статьи, заставляли вполне нормальных в жизни людей в своих интервью ни с того ни с сего проявлять неправдоподобную политическую грамотность и цитировать наизусть Генерального. Отдуваться за все это приходилось нам, неграм идеологической борьбы. Кстати говоря, новое время ворвалось в «Искусство кино» не только с полей, на которых разыгрывались идеологические битвы. Для меня оно началось и тогда, когда Николай Викторович Савицкий, которого я сменил на посту заведующего отделом зарубежного кино, как-то принес мне статью, напечатанную на принтере. Я пялился на четкий, без единой помарки текст, тряс его перед глазами Нины Зархи — как это можно так безукоризненно ровно и гладко изобразить на бумаге?

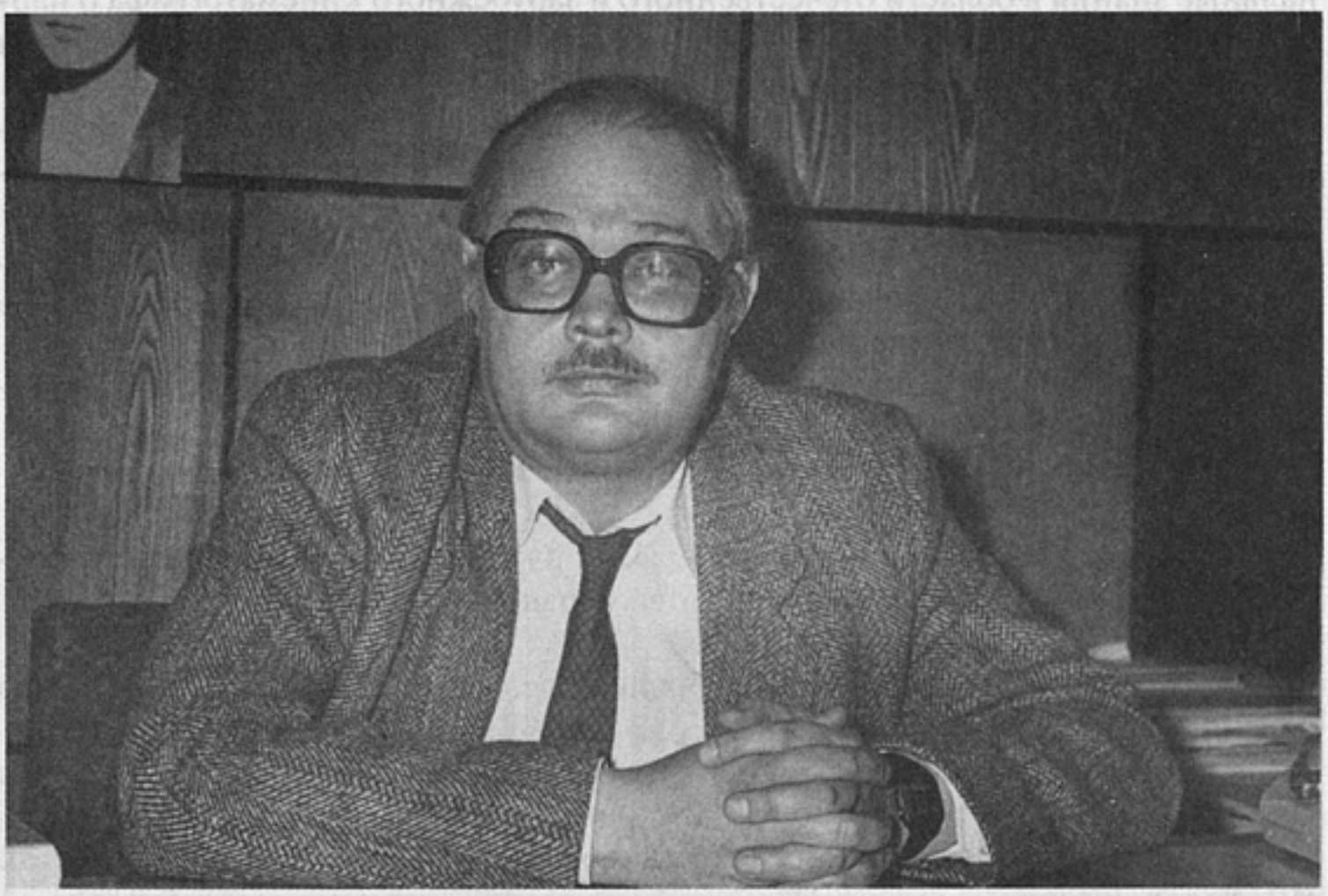
Если сменить столь приземленный тон на чуть возвышенный, то, конечно, основным сюжетом истории «ИК» станет момент выдавливания из себя раба, когда вся редакция выстроилась в оборону против тогдашнего главного (именно от него я впервые узнал о существовании всемирного еврейского заговора, он признался мне об этом тайком, как русский — русскому), чтобы напечатать материалы V съезда кинематографистов. Тогда это сделать было не так-то просто — приходилось идти на поклон к секретарю Фрунзенского РК Васильевой (Петровой, Кузнецовой, Сорокиной? — у нее была какая-то чисто «арийская», среднеарифметическая фамилия), которая, избегая прямого взгляда, сухо цедила мне насчет иллюзорности наших надежд относительно свободы слова. «Вот увидите, — бесстрастно отвечала она на мои возбужденные аргументы в пользу перестройки и гласности, — все это скоро кончится». А вот не кончилось. Кстати, ее начальник, первый секретарь РК Б.Грязнов, моментально встроился в новую систему, возглавил ЦМТ (он же — Хаммеровский центр), а позже, соответствуя жестоким сценариям нашего времени, пал жертвой киллеров. Как я потом понял, многие из будущих чиновных ролей тогда уже в судорожной спешке распределялись по этажам коммунистических государственных ведомств. Мы не могли поверить тому, что столько правдивого, искреннего слова вдруг прорвалось на страницы «ИК». Нас просто зашкаливало от счастья.

Помню, не заглядывая в подшивку, какая именно фотография была на обложке — кадр из фильма Вячеслава Сорокина «Плата за проезд». Название фильма оказалось более чем символическим — уж что-что, а платить нам за наши прекраснодушные восторги приходится постоянно — всем, что имеем.

И тем не менее мне кажется, что все это было не зря. Точно не зря.

КОНСТАНТИН ЩЕРБАКОВ

Наш август 91-го



Главный редактор журнала К.Щербаков. Конец 80-х годов

Моя работа в журнале «Искусство кино» пришлась на уникальную во многих отношениях пору. Для прессы, для толстых журналов (главное чтение тех лет) уникальность эта выражалась в том, что государство все еще финансировало наши издания в таком объеме, когда о материальной стороне дела редакциям вообще думать было не надо, а цензурный контроль стремительно убывал, в конце концов сойдя на нет. В цензуре, в ЦК (пока они существовали) просто не знали, что с нами делать, а некоторые контролеры (были среди них вполне нормальные люди) откровенно радовались, что их выморочное господство над печатным словом растворяется в воздухе. Власть идеологии завершалась, власть денег только-только (и очень робко) давала о себе знать. Ситуация противоестественная, но прекрасная. Она не могла существовать долго, но как замечательно, что какое-то время она все же существовала! Думаю, мы ситуацией этой воспользовались неплохо, давая читателям то, по чему они изголодались, что еще год-два назад могли узнавать лишь урывками, проглядывая ночами слепые тексты на папиросной бумаге. В журнальном буме конца 80-х — начала 90-х мы оказались не последними. Нет смысла перечислять опубликованное — желающие могут ознакомиться с журнальными подшивками, и, думаю, даже сегодня это будет небезынтересное чтение. Я же нынче вспоминаю те дни, которые не только для «Искусства кино», для всей страны оказались поворотными, — августовские дни 91-го года, которые и нашу журнальную ситуацию решительно перевернули, заставив искать средства к существованию, о чем, впрочем, тогда, наверное, мало кто догадывался.

19 августа мы собрались в редакции, где царило состояние всеобщей подавленности. Пресса остановлена, типографии взяты под контроль. Мы в числе закрытых изданий не значились, до нас как бы еще не добрались, в производстве находился девятый номер, где печаталась повесть Саши Кабакова «Сочинитель», фантастические события которой до странности напоминали происходящее. Выйдет? Не выйдет? А если выйдет, то что за этим последует?

Подавленность и тоска по убиваемой демократии не помешали, однако, за-

няться делом. Кто-то связывался с Союзом кинематографистов на предмет того, чтобы наши подписи оказались под общим антипутчистским кинематографическим воззванием. Кто-то отправился к Белому дому в тот вечер, когда там ожидался штурм. А кто-то писал собственный текст от «Искусства кино», одновременно пытаясь отыскать типографию, где его удалось бы напечатать.

Типография была найдена, текст отпечатан в количестве 400 экземпляров, назван специальным выпуском «Искусства кино» и 21-го утром распространен в городе. При этом сотрудники журнала проявили незаурядные профессиональные знания в области отечественного и зарубежного кинематографа о партизанах и подпольщиках: на вооружение были взяты наиболее эффективные и совершенные методы расклейки нелегальных листовок. Я уговаривал:

— Коллеги, обойдемся без партизанщины, давайте я отвезу наш специальный выпуск в «Московские новости». Там штаб журналистского сопротивления, у них средства, возможности, они все сделают быстрее и лучше нас.

Решили: половину в «Московские новости», а половину все же расклеить. Опыт и решительность молодогвардейцев не давали покоя, такие обозначились занятные психологические нюансы.

Завершилось все, как вы помните, довольно быстро, и я сразу с горячностью предложил:

— Ребят из типографии, которые листовки печатали, поблагодарить надо — письмом, в журнале, публично.

Благодарственное письмо Лева Карахан, в ту пору сотрудник отдела критики, ныне заместитель главного редактора, смущенно принес обратно.

— Не надо письма, боятся они.

— Что значит — боятся? Ведь не боялись же печатать, когда и вправду было опасно.

— Да не того они боятся. Для них это левая работа, халтура. Говорят: «Не дай Бог, директор узнает, он у нас строгий».

Загадочная, однако, страна (что, впрочем, не мною первым замечено). Но это так, к слову.

Потом мы снова собрались в редакции — сотрудники и коллеги, которые проводили те дни с нами, заглядывая на огонек, спрашивая, не надо ли чем помочь. Между прочим, был среди них и Юра Идашкин, в свое время первый заместитель Кочетова в журнале «Октябрь». Всякие бывают в жизни метаморфозы, в том числе и такие, когда человеческое достоинство и порядочность в критических ситуациях берут верх, продираясь через самые разнообразные напластования.

Так вот, все пребывали в настроении, прямо противоположном тому, что было несколько дней назад. Насколько помнится, даже основательно выпили, хотя редакция была крайне малопьющей, в отличие, например, от «Дружбы народов», где я работал до этого. Был включен телевизор, и возбужденный Саша Кабаков кричал с экрана, казалось, обращаясь непосредственно к нам:

— Читайте девятый номер «Искусства кино»! Выходит на днях! Там все написано!

И тут один из нас произнес слова, по-моему, запомнившиеся всем присутствующим:

— Знаете, а ведь мы все оказались приличными людьми...

С тех пор прошло почти десять лет. Происходило всякое, и многое сложилось совсем не так, как предполагалось, а может быть, грезилось во время молодогвардейских вылазок. И наши тогдашние маленькие радости сегодня, возможно, покажутся наивными, да такими они, скорее всего, и были на самом деле. И, однако, я никогда не сожалел о том, как мы прожили те несколько дней. Более того, до сих пор немного горжусь тем, как мы их прожили.

РОСТИСЛАВ ЮРЕНЕВ

Журнал возродился и... выжил

Заместитель главного редактора Р.Юренев. Конец 40-х годов

— Товарищ народный артист! Капитан Юренев явился в ваше распоряжение!

— Ты эти шутки брось! — и Пырьев потянул меня за рукав гимнастерки в по-утреннему пустой зал Дома кино. — Тут не до шуток... Ты почему еще в военном?

— Штатское мама продала еще в голодуху 42-го.

— Ну, ладно. Там подумаем. Да так, пожалуй, солиднее будет... Так слушай!..

Сразу после Победы меня, штурмана легкобомбардировочной эскадрильи, перевели в Кёнигсберг, в штаб армии, дали в подчинение десяток подполковников и майоров и приказали писать историю Третьей воздушной армии. Историки из начхимов и «направленцев» получались плохие, дело шло туго, тоска по семье, по ВГИКу, по кинематографу заедала все сильнее. И вдруг — приказ о демобилизации. И к январю 1946 года, закончив все-таки историю, я уже прибыл в Москву, в распоряжение Министерства кинематографии как «особо незаменимый специалист».

Оказывается, обо мне хлопотали. По инстанциям, конечно, ходила жена, но решающее слово обо мне сказал М.И.Ромм, кажется, и С.М.Эйзенштейн меня вспомнил. А Пырьев не только вспомнил, но и выхлопотал меня себе.

— ...Так, слушай! Журнальчик «Искусство кино», где ты так усердно до войны печатал статейки...

— ...Статьи!

— Ишь ты, какой строгий. Ладно, статьи... И как ни странно, редактором этого возрожденного журнала назначили меня. И ты должен сообразить, что я ничего в этом деле не смыслю. А тут раздалось, что ты возвращаешься из армии. Я и пошел к Большакову.

— Вспомнили наши довоенные перепалки?

— Я зла не помню, но характерец твой не забыл. Ромм помог. Большаков буркнул, что под мою ответственность. Я хотел тебя заместителем, но ты оказался беспартийным. Почему?

— Разные были причины. Но и вы, кажется...

— Да, и я. Странная, выходит, беспартийная редакция.

— Назначат комиссара.

— Вот этого-то мне и не нужно. Нужен специалист, журналист, критик. Я не журналист. Журнал будешь делать ты — ответственный секретарь. Справишься — повысим в заместители. Но справиться нелегко...

И, похлопав меня по рукаву, заглядывая как-то по-мальчишески в глаза, стал вводить меня в курс дела, прямо скажем, дела весьма хилого: за 1945 год вышел один только номер журнала. Еще один, сдвоенный № 2—3, варился в типографии. Кто-то, черт его драл, посоветовал печатать глубокой печатью. Так картинки выходили лучше, но процесс замедлялся, коррективы вносились сложно. Малый тираж типографию не устраивал, на большой бумаги не давали. Кинокритики рассеялись по фронтам и по тылам. Режиссеры писать не умели или не хотели. А тут еще Сталинские премии нагрянули за 1943 — 1944 годы, пятнадцать фильмов награждены, среди их авторов — Эйзенштейн, Петров, Арнштам, Чиаурели, Донской, Роом, Пырьев, Ромм, Эрмлер, документалисты, научно-популярники! И обо всех надо написать, никого не обидеть. А там, глядишь, и следующая порция появится — за 1945 год. Вот и выходи из положения.

А в редакции два человека: Екатерина Борисовна Левина, завредакцией — добрая, милейшая, всех в кино знающая лично, и литературный сотрудник юный Виктор Горохов, полный гигантских планов, но без практического опыта. И все!

Я принялся.

Успел настрочить заметку (под псевдонимом) об М.Э.Чиаурели, выдвинутом в Верховный Совет, и буквально выплакал статьи о цвете у А.П.Довженко и профессора В.Н.Лазарева... В феврале 1946 года мы выпустили № 2—3 за 45-й год и взялись за № 1 1946 года, для которого, к счастью, уже имелись кое-какие статьи и фотографии.

Следующий, тоже сдвоенный, номер (2—3) 1946 года должен был быть наполовину посвящен лауреатам. В.Б.Шкловский и Е.Д.Сурков не подвели, написали о «Кутузове» и «Нашествии», а старые критики О.Л.Леонидов, С.И.Дрейден, Н.А.Коварский были пробуждены от военной спячки и написали о документалистах. Использовав служебное положение, я оставил для себя статью о первой серии «Ивана Грозного», написал кратенькую передовую и, не найдя подходящего автора для фильма Эрмлера «Она защищает Родину», в последнюю ночь сработал статью о нем под псевдонимом, разумеется, чтобы не перегружать собою читателя.

Сошло! Однако от обожаемого Сергея Михайловича вместо благодарности за мой труд пришло письмо из больницы, где он лежал с тяжелым инфарктом.

«Уважаемый Ростислав Николаевич!

Какой полоумный кретин пририсовал ретушью второй глаз Жакову в роли Штадена, задуманному и сфотографированному одноглазым?

И почему не указываются операторы и фотографы операторов, которые идут в журнал?..

В остальном с сердечным приветом.

С.Эйзенштейн

Кремлевская больница. 25.IV.46 года».

Не помню, как оправдывался я перед разгневанным мэтром, но ведь Штадена ретушировали и печатали еще тогда, когда я был в Кёнигсберге...

А пока мы из последних сил лепили редакцию. Удалось мне уговорить своего друга Н.П.Абрамова, владеющего английским и польским языками. Удалось найти журналистку Л.Л.Жукову. Как авторов удалось зафрахтовать вгиковских учителей и соучеников: профессоров Н.М.Тарабукина, В.М.Волькенштейна, А.Д.Головню, А.Г.Шухмана, Г.А.Авенариуса, В.Н.Ждана, соблазнил критиков Л.П.Погожеву, И.Л.Гринберга, режиссеров Г.Л.Рошаля, И.П.Копалина, И.П.Иванова-Вано, привлек выпускниц киноведческого факультета Т.Красину, К.Исаеву, И.Трутко, Р.Исакину, написавших краткие обзоры кино социалистических стран.

Пырьев не вмешивался, но старался помочь. В небольшую комнату в Доме кино, где размещалась редакция, он буквально втащил В.И.Пудовкина, познакомил нас, называл его Лодей, а меня Славиком, вталкивал и толстого Л.Д.Лукова, но тот уперся. И, главное, Пырьев заражал всех своей энергией. Уже тогда он был одержим идеей создания творческого союза, группировал вокруг себя единомышленников, а журнал, Дом кино и киносекцию ВОКСа использовал для консолидации сил как источники и базы грядущего Союза.

Все шло как будто хорошо. Наполнялся редакционный портфель, сколачивался авторский коллектив. И внезапно как снег на голову — Постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», доклад Жданова, где лучший поэт того времени Анна Андреевна Ахматова была названа полумонахиней-полублудницей, а великий писатель Михаил Михайлович Зощенко охарактеризован как клеветник, хулиган, антисоветчик. Я был потрясен. После блистательной нашей военной победы мечталось о расцвете искусств, о дружбе с союзниками — американцами, англичанами, французами, о свободе творчества. А тут еще повстречал я бывшего однополчанина-летчика, который, озираясь, сообщил, что эшелоны русских пленных, освобожденных от немцев союзниками и названных изменниками, врагами, трусами, не разгружаясь, следуют в концлагеря.

— Просто руки опускаются, — сказал я Пырьеву.

Он покосился на меня и вдруг предложил:

— А ты после фронта в отпуске был? Поезжай-ка куда-нибудь на недельку! Остынь!

Он уже знал о Постановлении, уже побывал на зловещей беседе в ЦК с кинематографистами...

Денег на путевки у меня, конечно, не было. И я поехал с женой, двухлетним сыном и тещей в глухую деревеньку на старице Дона. Газет и радио там не было.

Не успели мы как следует накупаться — из сельсовета принесли телеграмму: «Приезжай немедленно. Пырьев».

Когда я приехал — все в кинематографе как бы замерло, онемело. Постановление ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» было во всех газетах.

Вторая серия фильма Л.Лукова «Большая жизнь» рассказывала о том, как на только что освобожденных шахтах Донбасса, неподалеку от идущих боев, шахтеры стараются как можно скорее дать родине уголь, используя все средства, вплоть до лопат и обушков. Авторы Постановления приняли события 1943 года за послевоенную эпоху, за 1946 год, когда реконструкция шахт могла производиться более современными способами. Полюбившиеся зрителю еще по первой серии фильма (1939) молодые шахтеры были охарактеризованы как отсталые, малокультурные пьяницы с низкой моралью. Песни Н.Богословского — чуждые, проникнутые кабацкой меланхолией. Режиссер Луков (родившийся в Донбассе и посвятивший ему жизнь) обвинен в незнании дела и даже в издевательстве над советской действительностью.

Кроме «Большой жизни» в Постановлении были резко раскритикованы фильм Г.Козинцева и Л.Трауберга «Простые люди», фильм В.Пудовкина «Ад-

мирал Нахимов» и вторая серия «Ивана Грозного» Эйзенштейна. Великий художник и эрудит был обвинен в невежестве.

Все эти фильмы были запрещены. А как на зло, все они были представлены на обложках первых номеров нашего журнала; обо всех были даны сочувственные информации.

Пырьев с поста редактора был снят.

Я сразу ему позвонил. Неожиданно бодрым тоном он пригласил немедленно приехать.

— Тебя пока не тронули! Руководи самостоятельно. Смотри не растеряй авторов, не снижай качества статей. Не робей!

Пырьев напоил чайком, хотел подарить цветной карандаш, унесенный на память из совещательной комнаты ЦК, но как-то передумал, бросил карандашик в ящик.

— А мне, Славик, даже легче стало. Я ж тебе говорил — не специалист я в этом деле. Вплотную займусь «Сказанием о земле Сибирской»!

— Сергей Михайлович знает?

— Мы ему в больницу остереглись писать. И ты не пиши. Его, кстати, из редколлегии вывели. Пусть пока поправляется. А слухи до него рано или поздно дойдут.

Слухи, разумеется, дошли, но Эйзенштейн никак не реагировал.

А мы остались без главного редактора. Я стал осаждать И.Г.Большакова, предлагая в редакторы Н.А.Лебедева, профессора, бывшего в пору моего студенчества директором ВГИКа, но потом впавшего в немилость.

— Старый член партии, — ныл я Большакову, — организатор и редактор газеты «Кино» и Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК), составитель книги «Партия о кино»... Лебедев подходит больше всех!..

Но Большаков не сдавался. Поручил своему заместителю — добрейшему Н.К.Семенову подписать очередной номер. Но потом вдруг согласился. Номера 2 и 3 за 1947 год Лебедев подписал как и.о. главного редактора. Затем, с № 4 — как ответственный редактор, а с 1948 года появилась и редколлегия, куда вошли С.Юткевич, М.Чиаурели, И.Копалин, А.Згуриди и еще несколько человек, в том числе и я.

Журнал выжил. Увеличил тираж, листаж, сменил типографию, напечатал по нескольку статей М.Чиаурели, С.Герасимова, М.Ромма, В.Шкловского, А.Головни, композиторов Л.Шварца и А.Хачатуряна. Презрев скромность, в каждом номере печатался и я. Не статейки, а длинные статьи.

Не обошлось и без казусов. Срочно вызвал меня Большаков. Не заставил ждать в приемной. Усадил за свой стол. Сияя, дал в руки толстенный сценарий Н.Е.Вирты «Сталинградская битва».

— Будем это печатать!

— Но, Иван Григорьевич, он займет целиком весь номер... Ведь нужны и другие материалы.

Большаков омрачился. Раскрыл передо мной несколько страниц с корректорскими пометками синим карандашом и несколькими вписанными от руки фразами.

— Кто сделал эти пометки? Сам товарищ Сталин! И рекомендовал печатать. А вы: «Займет... Нужны другие...» Совсем потеряли чувство реальности!

Именно это чувство реальности понудило меня подчиниться. Номера 4 и 5 за 1947 год на три четверти были заняты этим напыщенным и велеречивым сценарием. Многие хорошие статьи пришлось отложить, а от некоторых устаревающих отказаться...

Неожиданно в редакцию прибыл Вирта. Сразу заговорил о гонораре. Гонорар в журнале был маленький — 250 рублей за лист. Вирта заявил, что по закону за выдающиеся произведения полагается платить 400! Я объяснил, что и по 250 рублей заплатить не можем. Надо платить 50 процентов авторам принятых, но ненапечатанных статей. И, не сдержавшись, добавил, что выдающимся его произведение не считаю.

— А товарищ Сталин считает! И вам придется считать!.. — возопил Вирта и, хлопнув дверью, умчался к Большакову, бросив: — Если усидите!

Вскоре последовал звонок.

— Что это вы себе позволяете? Оплатить немедленно согласно закону.

— У меня таких денег просто нет. Даже если я отдам Вирте свою зарплату и продам свои штаны.

— Что за дерзости? Вы сошли с ума... — и трубка брякнула.

Я с тоскою стал ждать увольнения. Но его почему-то не последовало. Вскоре я узнал, что Большаков распорядился оплатить Вирте из средств министерства.

Как прекрасно все окончилось! В кассе журнала оказались лишние деньги, предназначенные Вирте. И теперь я смог заплатить всем обиженным ненапечатанным авторам, кое-что добавить молодежи, которой вокруг журнала прибавилось.

Так в относительном благополучии прошел 1948 год. Меня все не увольняли. Я часто ходил к выздоровевшему Эйзенштейну, вымогая у него статью о стереокино, пытаясь помочь завершить статью о цветовом кино. Сергей Михайлович меня сманивал в только что организованный им сектор кино в Институте истории искусств Академии наук, руководимом И.Э.Грабарем. Но в академические институты брали только «остепененных», а моя кандидатская диссертация толклась на месте. Я наконец поднажал и защитился. Но Сергей Михайлович не разделил моего успеха. 11 февраля 1948 года он скончался. Во втором номере 1948 года, посмертно, вышла его статья «О стереокино».

А из журнала меня все-таки уволили. И из редколлегии вывели. При обстоятельствах более страшных, чем «не те» фотографии на обложках или обиды сребролюбивого Вирты. Уволили тихо, без скандала, за потакание критикам-космополитам, за печатание всяких формалистов вроде Эйзенштейна, Волькенштейна, Тарабукина...

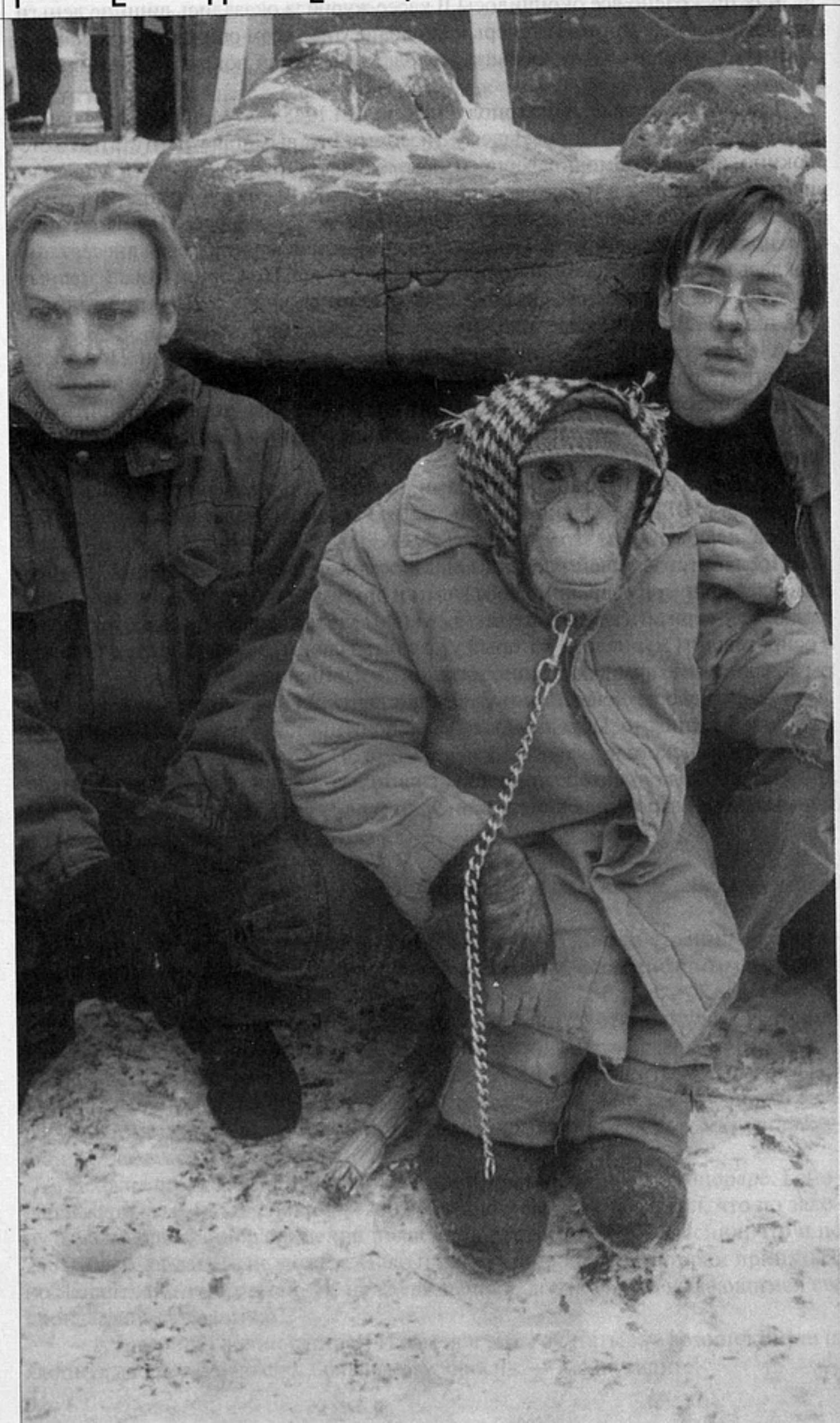
Кампания борьбы с космополитами, низкопоклонцами расширялась, перекинулась на ВГИК, на киностудии, на все искусствоведческие институты и творческие союзы. Но это уже другая тема...

После жесточайшей расправы над космополитами Юткевичем, Траубергом, Блейманом, Коварским, Лебедевым и другими, менее знаменитыми «агентами Уолл-стрита» (по выражению К.М.Симонова), я даже был рад расстаться с осиротевшим журналом, который уже считал своим, родным. Новые редакторы казались мне чужими, законопослушными чиновниками.

Меня, недоразоблаченного формалиста, И.Э.Грабарь все же в институт взял, чтобы заполнить брешь после увольнения разоблаченных Лебедева, Юткевича, Долинского.

И около года в секторе кино числился только я один. Пока искали «остепененных» и не затронутых кампанией.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Нежный возраст»

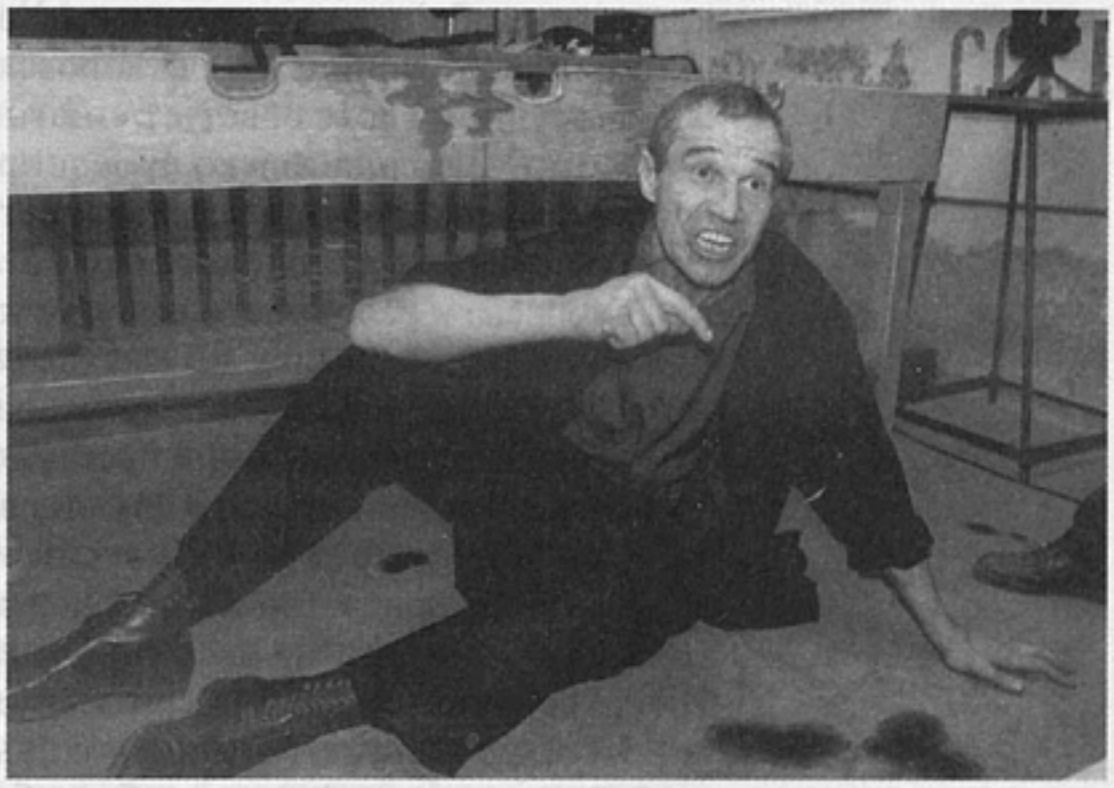
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Луна для пасынков судьбы

В «Нежном возрасте» есть кадр, когда юная Лена, в которую влюблен маленький Ваня, стоит у окна, за окном снег идет и светит луна. Прямо картинка неизвестного примитивиста. Потом — наезд на эту будто ненастоящую, нарисованную луну... для «пасынков судьбы». Для мальчиков и девочек, растрепавших себя, испепеливших кто на войне, кто в мирной жизни. Все они — безотказная душа Супортова, убитая по злому умыслу сутенера, беззастенчивый Дагаев, знаток экономического символического обмена, безоглядный материалист очкарик Салидон — с натуральным пониманием дела сыграны О.Сидоровой, А.Дагаевым, А.Храповым. Воскресив мертвые души, своих погибших героев, Соловьев «усыновил» их в шутейном финале. В гуманном месте. Похоже поступил Кшиштоф Кесьлёвский, объединивший уцелевших героев с ожившими в «Красном», последнем из его трилогии о свободе, равенстве, братстве.

Спектаклем «Луна для пасынков судьбы» (с Екатериной Васильевой в роли несчастливой Джози) Соловьев, как случайно выяснилось, заканчивал ВГИК. Теперь, на переломе лет, в фильме по сценарию, написанному с сыном (он же — исполнитель главной роли), этот лунный свет не только подогревает романтические чувства, но и действует отрезвляюще.

Потому что Соловьев — известный гармонист. В том смысле, что режиссер по природе гармоничный.



«Нежный возраст»

Авторы сценария **Д.Соловьев, С.Соловьев**
Режиссер **С.Соловьев**
Оператор **П.Лебешев**
Художник **С.Иванов**
Композитор **Э.Лолашвили**
Звукооператор **В.Ключников**
В ролях: **Д.Соловьев, Е.Камаева, С.Гармаш, Н.Чиндяйкин, В.Гафт, К.Лавров, Л.Савельева, Е.Григорьева, Т.Бялковский**
Студия «ТРИТЭ» при участии студии «САС» и Госкино РФ
Россия
2000

Гибкий, умный, сентиментальный. Его герои придыхают, страдают, умирают, но сам он, попыхивая, почитывая, простаивая, равновесия не теряет. Залог этой гармонии — отчасти в нерастаможенных литературных связях, эстетизации (Ленинградом навеянной?) среды. Отчасти в небрежении «хорошим тоном» и в неотвратимом (московском?) жизнелюбии. Так это или иначе, но Соловьев, судя по последнему фильму, не стареет. И не потому, что, как принято считать, торопится, спешит за молодыми. И не потому, что не бывал в своих картинах занудой (разве что в «Трех сестрах»). Просто его литературоцентризм и нюх на живое не позволяют, с одной стороны, опасаться банальности, в которой всегда есть поэтическая тайна обыденной жизни. А с другой — отвращают от заурядности любого толка. Не путать с обыкновенностью.

В его последнем фильме все по-своему незаурядны. Здесь учитель труда, спецназовец, прошедший Афган (С.Гармаш), охвачен безудержем достоевщины не меньше, чем идейным жаром советского человека. Здесь пошляк и диссидент (В.Гафт), имеющий во дворе своей мастерской литейный завод, вызывает тошнотворную брезгливость не только как хитрован, знающий маневр, но и как либеральная душка из Салтыкова-Щедрина.

В «Нежном возрасте» Соловьев рискнул рассказать совсем просто о сложном, в карнавальном обозрении представить краткий курс недавней отечественной истории. И удостоверить подозрение, что условность в нашем кино равносильна жизнеподобию.

Пришла пора оставить разговоры о нашей реальности — неизменной в сущности, хотя меняющей свои обличья и приспособления (см. эстрадный эпизод, когда герою приносят подарок для ветеранов чеченской войны). Неизменная реальность в любом времени обрекает людей обновленного пространства на судьбу людей промежутка. Осознавая эту промежутность, Соловьев не пропускает ни новейших признаков текущего момента, ни, извините, «ценностей незыблемую ска́лу». При этом не страдает никаким заиканием. И ни в чем себе не отказывает.

Детективная интрига, запущенная по следу значения слова «элизиум», саркастична, но не дает Ване Громову на протяжении фильма ни словарь открыть, ни забыться, видеть сны... Хотя только мент (А.Панин), употребляющий Ваню с товарищами для воровского услужения чеченам, на вопрос героя о злополучном слове советует «знать только то, что имеет отношение к реальной жизни». Но она только провоцирует и динамит. Поэтому, возможно, пресловутая здешняя душа-загадка и есть синоним реальности с ее «фантастическим реализмом», с ее несвободой от утопий. Может быть, именно отсюда тяга Соловьева к условности как к условию постижения времени с оглядкой на криминальную хронику не из телевизора, а из воспоминаний-воображения. А в них темный смысл слова «элизиум» будоражит мальчика так же, как взрослых тревожат нераскрытые преступления.

С преступлениями же в фильме все просто, быстро. Была палатка, сожгли палатку. Кто сжег, зачем? Никто не видел, никто не узнает. Такая приманчивая, уклоняющаяся, взрывоопасная реальность иногда сродни «вечной женственности», которая не дается. В какой-то момент вдруг доходит: и не надо. Иначе сойдешь с ума, станешь импотентом или умным дураком.

По Соловьеву, если какие-то люди или годы отдают фарсом и похожи на представление, то правильно было бы усилить именно такой, профанный эффект, сочинив похвалу только тени, восславив «элизиум теней». А не профанное показав совсем походя.

Так в его фильме возникает безжалостная тема подрезанных крыльев. «А почему они отсюда не улетают на зиму?» — спрашивает Ваня своего школьного друга, в перестройку ставшего служителем зоопарка. «У них крылья подрезаны. Варварство, конечно. Но иначе их тут ничем не удержишь».

Так в гротесковую поверхность, в скользящую драматургию врезается убийственный по нейтральности кадрик в сортире госпиталя, где приходит в себя после контузии «блаженный идиот» Ваня Громов. «Братан, помоги штаны снять», — просит его перевязанный парень. Всё. Без добавки. И Соловьев мчится дальше.

Так в его язвящий фильм вливается гомерический сюжет русского говна, составляющего букет французского парфюма, а также предмет стилизованной («Какой род занятий?», «Что так?») беседы в загородном шато (как в «Охоте на бабочек») нашего Вани с коммерсантом, потомком русских эмигрантов. Мизансцена этого эпизода — изящный и брезгливый комментарий к некогда сокрушительной проблеме «форма — содержание».

Интонацию «Нежного возраста» в свое время, в 80-е, сформулировал постановщик «Серсо» Анатолий Васильев: «легкое сожаление по поводу сильно обосранной жизни». А про клинический жанр заголосили все посмотревшие фильм, подписав заключение: роман воспитания. Хотелось бы присовокупить: и плутовской роман, и театр абсурда, и энциклопедия русской жизни, иногда в стихах (Тютчева), иногда с лирическими отступлениями в балет (воспоминания героя о том, как Лена в детстве занималась у станка с его бабушкой, которую играет Л.Савельева, в прошлом балерина).

«Нежный возраст» — перебор лирико-эпических жанров и примет жизни-смерти конца одной прекрасной эпохи — начала другой. Рассказана эта картина на два голоса: у Сергея Соловьева он раздумчивый, у Мити Соловьева — безучастный. Поделена на главы: «Идиот», «Отцы и дети», «Война и мир». Они совершенно соответствуют событиям (войнам — холодной, афганской, чеченской), а так же мирным переживаниям героев, среди которых всегда найдется место идиотам, детям и отцам с их подвигами.

Фильм сделан (кажется, что сделан) в одно касание, наотмашь, грубо и чувствительно. На трезвую голову и с упованием на любовное затягивание душевно-телесных ран. Ваня, вернувшись домой после госпиталя, порезал себе вены дедушкиной опасной бритвой, сделанной из той же стали, что и наши танки, и космические корабли. Но Ваню сначала спасла бабушка — «ночная ведьма», летчица по-нашему. Потом Лена (Е.Камаева). Она таскалась с родителями по заграницам, стала там моделью (в парижском метро улыбаются ее портреты на постерах выставки русских костюмов, на обложке «Вога» красуется ее нездешнее асимметричное лицо, к нему — в зеркале — примеряется за-

худалый Ваня в шерстяной шапчонке и длинных сатиновых трусах, которого она считает не хуже Алена Делона). Ради него она бросила пожилого преуспевающего жениха, специалиста по русским фекалиям.

Свадьбу сыграли на титрах, в Париже, в золотой комнате, куда Соловьев запустил голубей мира (из «Чужой Белой и Рябого»), закружил в танце «Наташу Ростову» (Л. Савельеву, которая дважды у него снималась), посадил отяжелевшего Гребенщикова в память о «золотом городе» (из «Ассы»), оживил почивших, мизансценировав таким образом настоящий «элизиум теней» — «обитель блаженных». Это артисты, родственники, сам режиссер, члены съемочной группы, то есть именно то гнездо значений, которых на протяжении фильма добивался неначитанный сын дипломатов, внук ученого-конструктора Ваня Громов (Ванька Жуков, наткнувшийся на томик Тютчева).

Однако именно благодаря игровой стихии «Нежный возраст», основанный на реальных историях друзей сына Соловьева, получился одной из самых непридурошных социальных картин. Дело тут не только в броских обобщенных деталях, лаконичных гротескных типах, плакатных масках: от совноменклатуры, учителей-училок до ментов, интеллигентов, качков, руководящих работников альтернативных государству группировок, невидимки чеченца из палатки (чья «рука агрессора» захватила пальчик безвинной Лены-модели)... И не только в том, что Соловьев опускается до прямой материализации метафоры — когда военрук, он же трудовик Беспальчиков, расшибает лбом кирпич, расстроившись от поражения в холодной войне, — или, напротив, выруливает в цирковую режиссуру, найдя своему негероическому герою защитника-попутчика Прохора — неиспорченную благоглупостями обезьяну, которая и лучше, и надежнее результатов эволюционного развития.

Непродувная социальность фильма — другого замеса. Она в изображении войны, переставшей быть и «романтическим гулом сражений», и компьютерной бойней-«чистилищем». В ней есть что-то детское, ненатуральное — в смысле неестественное, как игра инфантильных взрослых в солдатики. Но такое простодушие действует. Тем более со стилизованной —под Маллера, —

вроде знакомой музыкой. Вместе с простецкой — от сердца — репликой (перед тем как солдатика шарахнуло по башке): «Идите вы все, сволочи. Какая я вам Стрелочка?! Я Громов, Иван». Вместе с невозможной мотивацией (при наличии справки-отмазки) отправиться на Кавказ — вослед идеальным повериям одиноких, отчаявшихся русских мальчиков с запросами. Не тех, кто хочет исправить карту звездного неба и лечь на пари на рельсы. И не нынешних индивидуалистов, возрождающих братство насильников над врагами. Трепетный, тщедушный, нехаризматический Дмитрий Соловьев (в отличие от складного, щекастого и харизматического Сергея Бодрова-младшего) дискредитирует массовидные комплексы борцов (люмпенов) от лица посттолстовских, постчеховских людей. Конечно, это культурный, а не культовый персонаж. Он невыигрышный и — при утонченных внешних данных — как бы расплавленный, затертый среди более определенных героев-сверстников, хотя определившихся в жизни вразрез с домашними заготовками. Но — пока не окрепнет, пока не укрепится.

Конечно, Соловьев ему изо всех сил помогает: бабку впускает в нужное время в квартиру, и она вышибает дверь в окровавленной (было в «Ассе») ванной. Конечно, он волево прививает диковинную Лену (с диковатой фразировкой ее речи) к дичку Ване. Бесцветному вроде человеку, который тем не менее удерживает — эффект простого присутствия — залихватскую и безысходную конструкцию фильма от распада. Понятно, что Соловьев должен был отказаться от реквиема по Иванову детству. Но — в знак привета и приязни — он вкрапляет кадр военрука в шинели (помогшего Ване попасть на войну и погибшего там), точь-в-точь как кадры явления отца герою «Зеркала».

Всю советскую эпопею фильма Соловьев снимает то в стиле соц-арта (прием в пионеры школьников), то бытовой залепухи (чаепитие родителей-дипломатов с гостями), то пародии на фильмы Киностудии Горького (конфуз с химичкой, на уроке которой ученик разделся догола), то сатирикона, когда скульптор (В.Гафт) в одном всего лишь эпизоде репрезентировал, так сказать, всю двусмысленность советской прогрессивной интеллигенции с разговорами про Солженицына, с красной мебелью в квартире, с десяткой, брошенной малолетке на мелкие расходы, и здравомыслящим указанием запереть дверь, поскольку «настоящий мужчина» ночевать дома не будет, то — как сцены в ментовке — с примитивной беспардонностью нынешних сериалов, то с шикарным достоинством (и с «барской» лошадкой-качалкой) советских саг про знатных ученых, то с постсоветским жалким гламуром (свидание с Леной в Москве), то — в Париже — совсем в другой интонации, имитирующей диалоги, ракурсы и воздух «новой волны». Но и там Соловьев потрафил своему незадавшемуся проекту, загримировав (в кафе на дальнем плане) дядьку под Тургенева, а Мите намекнул на афише то ли фильма с Жан-Клодом Бриали, то ли спектакля: «Mon père avait raison» («Мой отец был прав»)...

Чуткость режиссера связана не только с литературой-спасательницей (от «Спасателя»), помогающей ему и героям «Нежного возраста» выжить, даже если пришлось умереть. Эта чуткость и задетость фильмом от твердого ощущения, что такой рациональный взгляд на нелитературные, горячие сюжеты «из жизни» не отменяет иррациональность и доверие к некнижным запахам, к невыдуманным изгибам судьбы.

Щемящий пафос Соловьева, прикрытый убойной иронией, основан на необычной для нашего кино трактовке времени жизни героев и исторического времени. Его быстрый эпический фильм строится на разрывах, но идиотский детектив про элизиум (причем трогательность вопрошания и смущение героя никак не улетучиваются) создает кантилену разношерстного повествования и становится его внеочередным лейтмотивом. Именно он не компрометирует катастрофические события до рутинных, а неистовых людей не доводит до монстров: хоть военрука, расшибшего лоб в знак протеста американскому империализму, хоть стального деда, не пережившего угон его «Волги», хоть химички, навещающей смелого ученика-соблазнителя, ставшего наркоманом, в психушке... Именно связь на разрывах доверительно напоминает, что русская жизнь среди огня, самоубийств, надрыва и турбулентных превращений продолжается, минуя все искусы самоотверженных поступков и порывов.

Каждая часть фильма грозит оборваться, но прозаический роман не отпускает. Ваня — Митя после неудавшегося самоубийства встает бледный, как тень. И убеждается, что опять нет денег! Что-то слышится родное...

В «Нежном возрасте» нет великодушия, нет рассудочного описания нравов похмельной (постреволюционной) эпохи. Зато есть понимание. Например, процентной нормы в отдельном человеке. Или рядового безумия, так трудно отличимого от здоровья. Или беспробудных воспоминаний о том, что только мужественные люди, как говорит по тексту Ваня, сами складывают обстоятельства жизни. На такое годятся еще режиссеры (даже немужественные). Единственная утопия, которую жалко оспорить. Все остальные поступают неспортивно или — в лучшем случае — исполняя положенные (кем-то, почему-то, когда-то) роли. Впрочем, в окончательном финале Соловьев опять их чуть-чуть перераспределил. Оказалось, что Гармаш вдруг напоминает Приёмыхова и зэка. Обесточенный Гафт доведен до ручки, до этюда с мандолиной, респектабельный парфюмер награжден балалайкой. И только Кирилл Лавров, подсушившись и обветрившись со временем в Ленинграде, стал похож на заслуженного рабочего-путиловца, разве что в военной форме...

В этом фильме нет ничего и есть всё, что хотелось бы забыть, слегка припоминая. Ну, во-первых, глупую луну (у О'Нила она — «эпитафия прошлому»). Во-вторых, рифму из первого спектакля Соловьева: «Ты сказала, что я похож на мертвеца. Я и есть мертвец». — «Неправда!.. Не смей так говорить!»

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Танцующий на протезах

Мысль включить последнее творение Сергея Микаэляна, скромного труженика отечественного кино, в модный кинематографический контекст мне самому кажется крамолой. Ведь «Звездочка моя ненаглядная» не выдерживает никакой критики. Такое архаичное кино готово отпугнуть начинающего зрителя, а искушенного — ввергнуть в уныние. Нищета персонажей, духовная и материальная, во всей ее кликушеской смиренности гнетет и подавляет.

Не встретишь в «Звездочке» и намека на иронию, мечтательность и авторскую снисходительность, которые позволили бы хоть на мгновение отвлечься от страданий и испытаний главных героев. И нет ровным счетом ничего, что выводило бы картину за пределы и программной маргинальности, представленной в самом допотопном ее воплощении.

«Звездочка моя ненаглядная»
Автор сценария и режиссер С.Микаэлян
Операторы А.Корнеев, С.Ландо, Н.Покопцев, Э.Розовский
Художник В.Желобинский
В ролях: А.Баранов, М.Костина, Г.Бокашевская, В.Букин, Е.Сидихин
«Ленфильм» при участии киностудии «Петрополь»
Россия
2000

Микаэлян верен самому себе: с невероятным упорством и постоянством работает на периферии всех мейнстримов отечественного да и зарубежного кино. Каждый новый фильм он снимает в свойственной только ему манере, рождающей иллюзию, будто до него и вовсе не существовало кинематографа с его небедной историей.

Уже только одна эта упорная изолированность от всех и вся странным образом выделяет Микаэляна из числа не самых знаменитых ветеранов экрана. Линеарное повествование и столь же лобовое кинематографическое его прочтение уже не кажутся обычной заурядностью. В его фильмах так и хочется обнаружить модель категории «Б». Настойчивость режиссера в обращении к непрофессиональным исполнителям, особенно в последнее время, также намекает на существование некоего авторского кредо, которое Микаэлян, однако, не стремится сделать до-

стоянием кинообщественности[1]. Зато он явно ищет поддержки и понимания у самого простого зрителя, чуждого всяких тонкостей и предпочитающего открытые эмоции и ясные ситуации. Но даже в «народном» кино Сергей Микаэлян исхитряется сохранять свой анонимный статус. Создатель нашумевшей «Премии», полузапрещенных «Вдов» и популярной комедии «Влюблен по собственному желанию» не достиг статуса народного любимца по примеру Эльдара Рязанова или Георгия Данелия. И не случайно. Потому что даже на безбрежных просторах «народного» массового кино он облюбовал не центр, а самые окраины. Места довольно опасные, как мы сможем убедиться в дальнейшем, зато соответствующие внутреннему состоянию и устремлениям автора.

Все это выдает в нем последовательного маргинала — фигуру крайне привлекательную в свете всеобщей киномоды на окраинное мышление. Фигуру, которую так и подмывает сравнить с какими-нибудь братьями Дарденн. Но Микаэлян и тут стоит особняком. В отличие от своих освященных культовым сиянием коллег он занял в своем неприятии мира радикально реакционную сторону. Он программно отстаивает позицию люмпенов — в жизни и в искусстве.

И все же... Как бы ни был обособлен и узок Микаэлян в своем маргинальном круге, пребывая на кинематографической обочине, кое в чем он оказался почти на равных с нынешним авангардом маргинального экрана. «Звездочка моя ненаглядная» способна вызвать в зрителе сильное эмоциональное потрясение, сродни последнему шоку сезона — «Танцующей во тьме». Я был свидетелем, как публика на показе «Звездочки» судорожно всхлипывала в темноте зала и с истеричным исступлением награждала финальные титры аплодисментами[2].

Подобно фон Триеру, Микаэлян проявил себя искуснейшим манипулятором зрительским сознанием, прибегая ради поставленной задачи к запрещенным приемам. Умением подчинять себе аудиторию этот скромный и мягкий с виду человек напомнил мне еще одного демона кино — Вернера Херцога. Создатель «Фицкарральдо» и «Стеклянного сердца» владеет гипнозом и может запросто вогнать в сновидческий транс целую группу неуравновешенных исполнителей. Простой в приемах, но столь же целеустремленный и безжалостный, Микаэлян обрабатывает своих экранных подопечных, доводя их, а вслед за ними и зрителя до состояния нервного срыва. Это со всей очевидностью проявляется в двух сценах. В первом случае в момент наивысшего драматизма камера умышленно долго удерживает в поле зрения лицо главной героини, не способной подавить свое страдание и проливающей натуральную, «документальную» слезу. Вторая сцена, невыносимая по степени натурализма и жестокости, снята в Ростове-на-Дону, в военной комендатуре и на запасных железнодорожных путях, где в известном всему миру морге на колесах безутешные родители опознают обезображенные тела своих сыновей — солдат первой чеченской кампании. Процедура опознаний показана до бесконечности подробно и документализированно. Она даже выбивается из общего строя довольно герметичной мелодраматической структуры фильма и становится его самым мощным болевым аттракционом. Но одно дело, если бы подобный эпизод был документальной вставкой, развернутой цитатой телевизионного новостного сюжета. Нет, это заранее предусмотренный и срежиссированный фрагмент. И именно поэтому он способен нанести решающий удар по зрительской психике. Реальным участникам трагедии — военным медикам, рядовым солдатам, отцам и матерям, родным и близким погибших — приходится, согласно воле автора, раз за разом пе-

---

[1] До недавних пор он, по собственному признанию, вообще не интересовался никакими печатными отзывами на свои фильмы. Ни в советские времена, когда критика благоволила к нему и его честным картинам «Премия» или «Вдовы», ни в перестроечную эпоху, когда отношение к творчеству Микаэляна стало значительно строже, он не находил нужным знакомиться с обильным ворохом рецензий и вдаваться в причины проявления любви-ненависти. Совершенно искренне он полагал, что неуспех его поздних работ, начиная со злополучного антиамериканского блокбастера «Рейс 222», напрямую зависит от смены идеологических настроений. Хотя существенную роль в провале данного опуса сыграли не столько поблекшие советские идеалы, сколько эстетическая несостоятельность картины.

[2] Речь идет о показе картины «Звездочка моя ненаглядная» в Минске во время кинофестиваля стран СНГ и Балтии «Листопад».

реживать стресс последствий военного безумства. По указке режиссера они реконструируют тягостную процедуру — отсматривают долгие видеозаписи с обезображенными солдатскими останками, простаивают бесконечное количество часов на морозном воздухе в ожидании новых эшелонов с цинковыми гробами, донимают расспросами, прошениями и мольбами военных чиновников и экспертов, оказавшихся в поле их зрения. Они добровольно и безропотно бредут по адским кругам, снова и снова непроизвольно всхлипывают, вскрикивают, хватаются за сердце, монотонными голосами повторяют приметы своих сыновей, дают советы новоприбывшим и с нешуточной ревностью в глазах провожают своих товарищей по несчастью, которым «посчастливилось» раньше других идентифицировать тела своих загубленных детей. Только теперь они еще подыгрывают главной героине, сопереживают ее горю, произносят требуемые реплики. Иными словами, теряют всякую грань между реальностью и предлагаемыми обстоятельствами. Ввязываются в дьявольскую затею автора, чтобы беспомощным присутствием своим надавить как можно больнее на зрительское сердце.

В микаэляновском театре жестокости «ростовское действо» пусть и самый мощный, но не единственный прием по выбиванию почвы из-под ног публики. Это лишь частный поворот сюжета, далеко не кульминационный, призванный разве что приумножить число страданий и испытаний, выпавших на долю главной героини.

В «Звездочке» все подчинено тому, чтобы довести зрителя до состояния истерики мыслимыми и немыслимыми способами. И тут на память снова приходит фон Триер со своей сенсационной «Танцующей». Знаменитый датчанин идет той же дорогой, что и наш Микаэлян. Он использует совершенный и изощренный язык новейших кинематографических технологий («дизайн определяло содержание истории»), но по смыслу поступает аналогично: принуждает зрителя рыдать, варьируя в сюжете архетипическую историю о Золотом сердце.

Героиня «Звездочки» идеально вписывается в триеровскую концепцию «добровольного мученичества». Ее история — это история чистой и смиренной души, культивирующей простые и ясные чувства, способной любить искренне и жертвенно. Подобно Сельме из «Танцующей» или Бесс из «Рассекая волны», она не в силах «ни управлять своей судьбой, ни избежать ее».

Уже изначально — до того как душевная стойкость героини будет подвергнута испытаниям — режиссер помещает ее в заведомо ущербную, четко обозначенную социальную среду, знакомую и по прежним фильмам мастера, но доведенную здесь, в «Звездочке», до крайности. Это сточная канава жизни. Девушка живет в нищей, едва сводящей концы с концами семье. Ее окружают такие же ущербные, беспомощные и неприспособленные люди, калеки моральные и физические, обреченные до конца дней страдать и мучиться.

Фон Триер поступил со своими персонажами точно так же, довольно припомнить детали: фургон, в котором обитает Сельма с сыном, жестяную коробку, в которой она прячет деньги, жалкий интерьер заводского цеха. А главное — окружающий ее социум, всегда готовый на сочувствие, но никак не на реальную помощь. Даже, казалось бы, сильные духом герои вынуждены пасовать в ответственный момент.

Героине «Звездочки» так же не на кого положиться в жизни. Ни на семью — мать, дед и сестра младшего школьного возраста прозябают в чудовищной нужде (для пущей убедительности автор заставляет их подрабатывать производством мочалок на дому и разводить на балконе кур). Ни на своего возлюбленного, который уже в начале фильма отправляется на чеченскую войну и возвращается оттуда безногим инвалидом с очерствелой душой.

Но вот что любопытно, и это весьма существенная деталь, которой пользуются как фон Триер, так и Микаэлян: их «золотые» героини наотрез отказываются принимать чью-либо действенную помощь. Сельма избегает ухаживаний своего тайного воздыхателя Джеффа, она сердится на своих друзей, подаривших ее сыну велосипед, под благовидным предлогом отказывается от услуг адвоката. Подобным образом ведет себя и «звездочка». Она откажется выкарабкиваться из житейского тупика и в том очевидном случае, когда судьба пошлет ей

порядочного жениха — состоятельного немецкого бизнесмена, влюбившегося в нее с первого взгляда. Она добровольно предпочтет испить горькую чашу до дна. Ради одного режиссерского трюка — в наших глазах эта чистая душа обязана сохранить свой неколебимый статус жертвы.

Микаэлян, как и фон Триер, прибегнет к грубым мелодраматическим приемам, чтобы упиваться нашим гуманизмом и готовностью к состраданию. Он сконцентрирует зло в условных пределах экранного пространства, очистит конфликты до голого противостояния и практически сведет на нет нюансы человеческого поведения. В своем упрощении ситуаций он шагнет даже дальше фон Триера, заставив героев говорить не просто неприхотливым языком прописных истин, а языком газетных штампов, еще более кондовым в своей простоте и доходчивости.

С помощью смысловых упрощений и эмоциональных ухищрений Микаэлян достиг своей цели. Он сумел не просто потрясти публику до глубины души, но даже добиться ее ответного стона, душевной разрядки, катарсиса.

На этом пике, собственно, и заканчивается то общее, что так парадоксально объединило несопоставимых по масштабу художников кино — Ларса фон Триера и Сергея Микаэляна. Дальше следуют выводы.

Должен заметить, что сила потрясающего воздействия «Звездочки» ограничивается узкими рамками весьма специфической аудитории. В отличие от «Танцующей во тьме», вогнавшей в транс как публику фешенебельного Канна, так и рядового зрителя, «Звездочка» распространяет свою парализующую власть исключительно на ту аудиторию, которая духовно близка экранным аутсайдерам. У «Звездочки» есть строгий адресат — часть народонаселения, пребывающая у последней черты бедности. Апологеты этого кино — вполне конкретная социальная прослойка малообеспеченных и нуждающихся граждан, брошенных на произвол судьбы и осознающих свою полную никчемность и ненужность. Это безмолвствующая масса, ограниченная и закомплексованная в своем вынужденном ничтожестве, — инвалиды, многодетные семьи, уборщицы, пенсионеры, пьянчужки и юродивые. Это люмпены по натуре и по принуждению. Им как никому другому близок язык фильма Микаэляна.

Именно потому в картине нет места никаким изыскам. Как нет места недомолвкам, недосказанностям, двусмысленностям и уж тем более иносказанию. В глазах просторечной толпы подобные тонкости есть уже признак чуждого их сознанию интеллектуализма.

Достаточно обратиться к литературному тексту фильма. В «Звездочке» встречаются сцены, от простоты которых становится не по себе. Показателен финальный эпизод свадьбы молодых героев в тот момент, когда за столом вслух зачитываются телеграммы и письма в адрес молодоженов. Текст этих поздравлений состоит из сплошных штампов. Он пронизан теперь уже непривычным для слуха идеологическим подтекстом, почерпнутым из передовиц и публицистических статей советских времен: «Страна помнит и любит вас», «Коллектив макаронной фабрики желает вам счастья, здоровья и долгих лет жизни вместе». По словам Микаэляна, написание диалогов к фильму заняло у него много времени. Крайне требовательный к слову, он мучился, если некоторые реплики не удавались.

Морщить лоб могут только те, кто не приемлет заданных Микаэляном правил игры, которым он честно следует до конца. Этой части публики не составит труда увидеть, что деланный оптимизм и пафос поздравлений «от всей души» выглядят нелепо и жалко. Нищая невеста, нищий и изувеченный жених, пяток приглашенных гостей, одиноких, некрасивых и больных стариков и женщин, которые радуются дежурным пожеланиям и здравицам, не имеют никаких шансов на славное будущее.

Грамотный зритель не захлебнется в рыданиях при виде остервенело пляшущего на протезах жениха, которому только так дано проявить свой характер и встать на защиту себя и своей возлюбленной. Это единственный символический жест протеста против реального зла — не позволить своему главному обидчику и сопернику, преуспевающему молодому бизнесмену, испортить его праздник.

Легче всего повернуться к фильму спиной да и забыть о нем. Но лично я

ощущаю опасность, которая исходит от этого небесталанного в своем роде произведения. Опасность, которая таится в «Звездочке», — это сам режиссер, который лишь уподобляется своим героям и своему темному зрителю, но на деле умело манипулирует ими.

«Звездочка» не столь миролюбива и кротка, как кажется. Симфонический всплеск мрачной и угрюмой в своем торжестве мелодии обрушивается на зрителя уже в первые мгновения демонстрации фильма. Затем эта же тема неоднократно будет звучать в нейтральных перебивках между драматическими сценами. Здесь опять возникает аналогия с «Танцующей во тьме». Вкрапления мюзикла в «Танцующей» не только противопоставляют мир грубой реальности и мир фантазмов главной героини. Они также дают передышку зрительской эмоции. Щадящая кнопка, к которой прибегает даже беспощадный фон Триер, неприемлема для Микаэляна. Его музыкальные паузы не облегчают, а обостряют обстановку, делая ее с каждым вздохом все более невыносимой. И давит он на нервы зрителя особого, очерствелого, который из-за бесконечных унижений и издевательств только в дополнительных страданиях находит наслаждение.

«Микаэляновская терапия» музыкальных пауз имеет и другую показательную сторону. Она выражает эмоциональную авторскую позицию ко всему происходящему. Лично я уловил в скорбном музыкальном сопровождении скрытые чувства гнева и ярости по отношению к реальному положению вещей. Авторская нетерпимость тем более бросается в глаза на фоне показной терпимости и откровенного любования непорочными в своем непротивлении героев. Эдакий «доктор Джекил и мистер Хайд» вдруг обнаружился в Микаэляне. Он ставит в пример покорных персонажей «Звездочки», а с другой стороны, едва ли не бьет в набат и призывает к бунту. Странным образом выходит, что показное смирение героев, которых и впрямь жизнь истерзала и измучила, — это лишь хитрая режиссерская уловка, повод вызвать шквал недобрых эмоций, выплеснуть их наружу и выразить свое брутальное недовольство социальным миром. А поскольку этот мир сконструирован Микаэляном по законам очень уж дремучей маргиналии, сужен до элементарного противопоставления доброго и злого, хорошего и плохого, то напрашивается единственный вывод. Цель картины — привить люмпенским массам сознание собственной исключительности, противопоставить ее всему окружающему миру.

А это уже роднит Сергея Микаэляна не с манипуляторами типа фон Триера, а с мастерами пропагандистского кинематографа эпохи тоталитаризма...

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Индивидуальный рекорд в командном виде спорта

Михаэль Главоггер, в общем-то, рекордист. Во-первых, ныне он единственный из западноевропейских документалистов, которому продюсеры доверяют по-настоящему большие деньги, бюджеты его картин соизмеримы с бюджетами еврорежиссеров-игровиков первого ряда, а сами фильмы являются фаворитами телеканалов и отличаются масштабностью — как съемок, так и обобщений. А во-вторых, ему единственному из серьезных документалистов зарубежья удалось привлечь к себе внимание Московского международного кинофестиваля. Причем дважды. В программу «8 ½» ММКФ-99 была включена картина Главоггера «Мегаполисы» (точнее было бы перевести «Мегагорода»). В 2000-м, в той же программе был показан фильм «Франция, мы здесь!».

Но если честно, «Мегаполисы» могли дезориентировать своей масштабностью и яркой мишурностью лишь зрителя, не искушенного в нынешнем неигровом кино. Лента была откровенно вторична и беззастенчиво эксплуатировала экзотически терпкую для западноевропейской публики фактуру так называемых развивающихся стран. И героически отрабатывала известную «легенду» европейского неигровика — об ответственности документалиста из цивилизованной демократической страны за сохранность в веках уходящей натуры тех стран, у которых на запечатление тягостной своей действительности денег, сами понимаете, нет.

На этот раз, однако, мяч попал в ворота. Футбольная сага «Франция, мы здесь!» удачнее во всех отношениях. Свой туристический раж Главоггер направил в другое русло. Он снова путешествовал по миру, побывал в Чили, в Камеруне, в Италии, чтобы запечатлеть разные национальные сообщества болельщиков чемпиона-

«Франция, мы здесь!» *(Frankreich, wir kommen!)*
Авторы сценария **Михаэль Главоггер, Йоханн Скоцек**
Режиссер **Михаэль Главоггер**
Оператор **Вольфганг Талер**
Композитор **Армин Покорн**
Lotus-Film Vienna
Австрия
1999

та мира по футболу 1998 года, он так же сосредоточен на открытых проявлениях запечатлеваемой реальности, он так же не чужд откровенно постановочных моментов (что в зрелищной документалистике не грех, если, конечно, постановка, так сказать, курсив, а не вставленный в документальный текст «поддельный» фрагмент)... Но на этот раз Главоггер сконцентрировался не на самоигральной фактуре, «материи», а на «фасоне» — на характерах и цели. А характеры во «Франции...» совершенно неигровые и совершенно беспроигрышные. И цель — не «запечатлеть в веках», а сказать кое-что еще живым.

Причем чудом живым — так по Главоггеру. Ибо он представляет себе своих зрителей такими же, как и своих героев. А его герои — люди разных возрастов, вполне разнообразных социальных слоев, подчеркнуто разных физических данных (Главоггер немного «натуралист» — он считает, что физический образ героя, его физические проявления имеют значение), но объединяет их одно — они забыты миром и Богом. И слепой толстячок болельщик, которому невидимый футбол, кажется, заменяет неиспытанные страсти. И алкаш из венской пивной. И среднестатистическая австрийская семья Лауринго в, которая собирается, чтобы смотреть матчи родной команды. И тренер юношеской футбольной команды. И банковский аудитор средних лет, который в сопровождении моложавой мамы путешествует по городам и весям, чтобы воочию наблюдать игру любимой команды. И старик, как потом выяснится, специалист по смеху как физиологическому процессу, — он приходит на кладбище, на могилу к отцу, чтобы рассказать тому о последних достижениях австрийских футбольных героев, явленных в матче с Камеруном. И другой старик, черный, из Камеруна, — тот гордится игрой «наших представителей на Играх Белого Человека». И итальянец булочник, который выносит телевизор во двор, чтобы все свои, жители окрестных домов с балюстрадами, смогли собраться во дворе для футбольного сопереживания. И даже футбольный комментатор-профи, беспристрастным голосом верховного божества рассказывающий о происходящем на полях за кадром и иногда в кадре «Франции...». И толпа, толпа, лица в которой раскрашены на манер флагов... Все они затерялись в мире и забыты Богом. В том смысле, что их единственная цель — продолжать жить. У них нет иных, иного — вертикального — измерения целей. И они чудом живы. Они живы футболом. Отсюда вывод: футбол — это чудо.

Поэтому возвышенный тон подзаголовка «Франции...», в общем-то, и не отдает иронией: «Драма в трех актах» — это вполне оправданно. Кроме того, речь идет действительно о драме многих людей. Тех, кто болел за сборную Австрии, три эти акта — «Австрия — Камерун», «Австрия — Чили» и «Австрия — Италия» (так называются главы в картине Главоггера) — вели к неподдельной драме: австрийцы выбыли из чемпионата, проиграв итальянцам...

Но что же это такое — Игры Белого Человека, что такое футбол?! В сущности, именно ответом на этот вопрос и занята «Франция, мы здесь!». Главоггер снял десятка три персонажей, уйму матчей, множество интервью и несколько репортажей, он снял своих героев в пивных, у них дома, на любительских футбольных полях, на замерших в момент матчей стройплощадках (рабочие тут же поставили телевизор, чтобы «болеть» без отрыва от производства), в лифтах аэропортов... Он снял их, смеющихся записям чужого смеха, в отчаянии курящих на балконах в каком-то венском Бирюлеве после проигрыша австрийцев... Во время матчей, до матчей и после. И все это ради того, чтобы они самой своей страстью к футболу объяснили ему, что это такое — футбол. Это современное зрелище по рецепту античной трагедии, переживание, возвышающее своим накалом? Это компенсация массовых страхов и неврозов, компенсация социальных комплексов «красношеих» из пивных? Это компенсация неврозов индивидуальных, как у того банковского аудитора, неразлучного с мамой в путешествиях с матча на матч? Это средство для установления новой, внеполитической солидарности людей, равных перед лицом собственных страстей?

Да. Да. И еще раз да. Но Главоггер пошел дальше. Он доверил роль Комментатора — этакого всевидящего божественного ока — футбольному комментатору. Именно этот комментатор-Комментатор произнесет в конце третьего акта фатальное: «Мир кончился. Австрия проиграла Италии со счетом 2:1». А еще Главоггер снял игроков, молящихся перед голом и воздающих хвалу Все-

вышнему после гола... Переживания футболистов и болельщиков, зафиксированные во «Франции...», сродни религиозному экстазу. А старики играют в настольный футбол — крошечные фигурки игроков приводятся в действие старческими пальцами. У Главоггера по поводу этого Футбола (именно с заглавной буквы) все рассуждают в категориях веры. Пьянчужка из венской пивной, измеряющий свою жизнь неудачными, но множественными браками и не менее судьбоносными матчами, оправдывается за неверный прогноз провиденциальным: «Я надеялся. Все имеют право на надежду». Теленовости пересказывают слова канцлера Германии — он поделился своей футбольной надеждой. (И не исключено, что все это стоит понимать как право веровать в чудо.) Футболист Иво Вастич фигурирует на страницах газет как объект божественной благосклонности (вроде Авраама) — ведь футбол сделал его гражданином Австрии... В разных концах света люди собираются для совместного «боления» как будто для совместной молитвы...

Футбол в наше время — это «настольная» судьба, карманная модель рока, прирученный фатум. Это стихия веры, опосредованная самым увлеченным проповедником, самым удачливым манипулятором — телевидением.

Умберто Эко еще лет пятнадцать назад предупреждал о «наступающем Средневековье» (его статья так, кажется, и называлась). Фильм Главоггера подтверждает — оно наступило. Эко писал о том, как социальный иерархизм восторжествует над демократией, как возникнет цеховое братство нового типа. Масштабное главоггеровское повествование о футболе подтверждает и то и другое. Массы, запечатленные в фильме, совершенно непознаны, перед их культурой и страстями — низкими и возвышенными одновременно, — кажется, пасуют исследователи культурного трэша. Но люди, однако, бывают объединены. Например, футболом. И наверняка — телевидением. И это точно своего рода братство, только базирующееся на принципе не производства, а потребления. Впрочем, это, говорят, знак эпохи.

Словом, телевизор — такой же полноправный герой фильма Главоггера, как и герои из плоти и крови. Главоггер снял черт-те какое количество матчей этого футбольного чемпионата. А в результате в своем фильме свидетельствовать о первенстве доверил телевизору — все эпизоды матчей взяты из телетрансляций. Он, телевизор, возвышается над головами верующих-болельщиков в пивной в Вене и во дворе в Неаполе, на него не намолятся среднестатистические среднеевропейские Лоуринги. Он соединяет верующего с объектом веры. И именно в нем для зрителя главоггеровского фильма прозвучит гимн победившей Австрию Италии, да как! Главоггер снял завод электроники — и заключительный эпизод победного для итальянцев матча появился на экранах десятков телевизоров на конвейере.

Телевидением опосредована и радость одних, и скорбь других. Но и радость и скорбь растиражированы, а значит, редуцированы, снижены. Снижены в цене.

Футбол у Главоггера объединяет людей в мире, где снижены все понятия, где все уценено — и солидарность, и патриотизм.

Между прочим, этот эпизод с гимном из десятков телеприемников на конвейере почти в финале. Но не он определяет пафос.

После «Мегаполисов», фильма, где все живое было поглощено кинотуристическим ражем автора, Главоггер будто одумался. И вспомнил, что он не без роду-племени, что он ученик и в прошлом ассистент Ульриха Зайдля, великого, без преувеличения, документалиста, автора пронзительнейших — опять же без преувеличения — картин о людях и их слабостях, об очень трогательных людях с отвратительными слабостями, почти пороками. И о просто жалких людях. Притом что Зайдль жалеет всех людей — в экзистенциальном смысле, именно в экзистенциальном — как потенциальных жертв вечности.

Главоггер был ассистентом Зайдля, например, на картине «Хорошие новости: продавец газет, мертвые собаки и другие венцы» — самом подробном и самом чувствительном из документальных повествований о современных европейцах. Кажется, во «Франции...» Главоггер применил какие-то из методов Зайдля: он, как и Зайдль, сумел снять вполне сокровенное во фронтальных мизансценах, с установленным светом. Как беспросветно одиночество того слепо-

го болельщика, который в своей уютной квартирке смеется одному только смеху какого-то комика! Как жаль маму банковского аудитора, когда она признается сыну, что устала, что не может больше переезжать с матча на матч. И как жаль самого аудитора, который танцует в финале с мамой...

Кажется, что Главоггер в чем-то наследует Зайдлю. Зайдль всегда выступал в своих фильмах как летописец абсурдного мира, как Нестор абсурдистской Истории. Главоггер же не без оснований претендует на место летописца мира, где уценены все ценности. Где властвует и объединяет людей одна пламенная, но довольно-таки низкая страсть — страсть к зрелищу, уцененному, в свою очередь, телевидением-посредником.

Но Главоггеру симпатичен этот вульгарный демократический мир, он нравится Зайдлю и нравится Главоггеру — в них, этих «низких» зрелищах, вроде футбола, есть жизнь и свежая кровь. И Главоггеру жаль этих болельщиков, стремящихся остаться наедине со своим божеством, а пребывающих всегда лишь наедине со своей смешной, на трезвый взгляд, верой. Жаль без превосходства. Просто жаль.

Что как не жалость к этим людям, любовь к бренному этому миру руководит режиссером, когда он покажет ближе к финалу своей картины итальянских «мадонн» в неаполитанском дворике — одна беременная, другая уже играет с младенцем. А потом он вернется в квартирку слепого, к дивану, где тот лежит и слушает по радио какой-то очередной матч... И в пивную, где продолжают солидаризироваться на футбольной почве «красношеие», а потом опять в итальянский двор и в опустевшую — родственники после телематча разошлись — квартиру Лоурингов. И в квартиру моложавой мамы и рано постаревшего сына, где те танцуют поистине влюбленной парой... В последний раз камера пройдется перед финалом по этому миру. Миру, где футбол стал божеством, потому что он один объединяет и дает выход из одиночества. И не только из одиночества. Для Большого мира, Большой истории эти люди, герои «Франции...», как бы и не существуют. Футбол дает им арену, нет, поле для самопроявления. Футбол для них, всего лишь болельщиков, стал способом доказательства своего существования...

«Франция, мы здесь!» Заметьте нас! Как же вы все нас не видите! Мы здесь! Несчастные, слепые, старые, одинокие. Мы не властны над своими слабостями — пьем вот... Мы похоронили тех, кто был, наверное, лучше нас, и теперь ходим к ним на могилы, а рассказать им нам нечего — ну разве что о матче Австрия — Камерун. Мы инфантильны — до старости без мамы ни шагу... Но мы же есть! Ау, мир, мы здесь! Мы пока существуем. Пока.

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

Несколько квадратов на тему Хичкока

Приступая к фильму «Что скрывает ложь», Роберт Земекис планировал снимать его так, как сделал бы доживший до наших дней Хичкок, причем на деньги Спилберга и с возможностями студии Dreamworks. «Делая такое кино, Хичкока просто не обойти, — объяснял режиссер на предварительном показе. — Если публично не снять перед ним шляпу, неизбежны обвинения во вторичности. Поэтому сразу надо дать понять: мы учимся у великого мастера, мы пользуемся киноязыком, который он создал»[1]. Понятно, что Земекис — голливудский профи, ему не рекомендуется быть «слишком умным» публично, но это не умаляет того факта, что его новая картина является (пусть это сегодня звучит уже почти пародийно) типичным постмодернистским экспериментом — модернизацией-реконструкцией (после вдумчивой деконструкции) изначального стиля великого мастера ужасов. Ведь помимо того что Земекис исключительно удачлив в коммерческом плане, он также и законченный постмодернистский кинолюбитель — в смысле любитель кино, — или, как говорят, film buff, «синематечная крыса». Формально назвать его постмодернистом все же, наверное, некорректно, однако он ведь тоже «наш постсовременник». Земекис снимает фильмы, отталкиваясь от фильмов, а не от так называемой «реальности». Выражаясь на постмодернистском арго, он обращается к множеству уже готовых текстов.

Это его постмодерное обращение к уже готовым текстам на практике порой приобретает забавный вид. Как-то на съемках в Мексике он вместо похода по берегам пограничной с США реки Рио-Браво, где происходило действие знаменитого одно-

«Что скрывает ложь» ***(What Lies Beneath)***
Авторы сценария **Сара Керночан, Кларк Грегг**
Режиссер **Роберт Земекис**
Оператор **Дон Бургесс**
Художник **Стивен Дешант**
Композитор **Алан Силвестри**
В ролях: **Харрисон Форд, Мишель Пфайффер, Эмбер Валетта**
Dreamworks — 20th Century Fox
США
2000

[1] См.: Variety, 2000, July 24—30, p. 71.

именного фильма Хоуарда Хоукса, заперся в номере и весь день, раз за разом пересматривал «Рио Браво».

Сюжет фильма «Что скрывает ложь» традиционно триллеровый. Жене профессора генетики начинает являться призрак его бывшей студентки, убитой им и сброшенной в автомобиле в озеро. Но не в сюжете дело.

Цитаты, порой не явные, скрытые в тексте фильма, составляют не всегда очевидную его основу. Например, плакат кинозвезды Рональда Рейгана в ленте «Пастушья королева Монтаны» на фасаде кинотеатра в 1955 году, в который герой фильма Земекиса «Назад в будущее» попадает из 80-х, когда Рональд Рейган уже был президентом, сразу определяет настроение, модальность, контекст и главную тему в «Что скрывает ложь». Ведь фразу «назад в будущее» можно понимать буквально: будущее — это прошлое и возврат в 50-е в данном контексте означает возрождение моральных ценностей эйзенхауэровской Америки на неоконсервативной основе. С этим тезисом хорошо коррелирует известное положение знаменитого этнографа Маргарет Мид о том, что будущее детей в традиционных обществах — это прошлое их родителей. При этом пафос фильма хорошо согласовывался с рейганомической идеологией 80-х.

Тут надо особо подчеркнуть, что в конечном счете, несмотря на обилие — в постмодернистском духе — цитат, у Земекиса получается коммерчески состоятельное кино мейнстрима, а не умозрительная экспериментальная монтажная конструкция. Таким образом, Земекис в своем творчестве фактически реанимирует совсем забронзовевшие классические жанры голливудского кино. Кстати, за последние двадцать лет у него не было ни одного коммерческого провала. Вот и лента «Что скрывает ложь» собрала более 150 миллионов долларов, почти вдвое перекрыв свой бюджет.

Собственно говоря, это и есть действующий постмодернизм в голливудском варианте.

Если же временно отставить постмодернизм, то «Что скрывает ложь» можно сравнить с мейнстримовским джазом, когда сначала задается тема (фильмы Хичкока), а затем следует импровизация по так называемым квадратам (по гармонической схеме темы). У Земекиса цитаты из Хичкока используются как основа для собственной импровизации. Земекис последовательно и настойчиво выкладывает мозаику осколков сюжетов из Хичкока, начав с «Окна во двор», на параллелях с которым выстроены первые сорок минут фильма. Одновременно развивается субсюжет из «Головокружения» (история с найденным главной героиней кулоном), и весь этот мотив кинотекста проложен мотивами «Психоза». Понятно, что когда действие перемещается в ванную, удержаться от скрытого (и открытого) цитирования соответствующей сцены «Психоза» просто невозможно. Занавеска душа обязательно должна быть оборвана падающим телом. Правда, наезд на ванну с нижней точки (для того чтобы, для пущего страху, не было видно, есть ли кто в ней) — это уже из кубриковского «Сияния». Если у Кубрика в ванне — призрак полуразложившейся обнаженной женщины, то у Земекиса всего лишь эфемерные отражения в воде. Есть много и других, нехичкоковских цитат. Признаюсь, не могу вспомнить, откуда это, но знаю точно, что, например, история с обездвиживанием героини посредством некоего экспериментального лекарства уже где-то использовалась. То же самое можно сказать об амнезии Клер (Мишель Пфайффер), которая после подстроенной мужем (Харрисон Форд) аварии забыла важные моменты своей жизни. (Кстати, о Форде. Этот всегда положительный герой первого плана сам себя как раз не цитирует, представая в неожиданном амплуа злодея.) Не раз встречались в кино и живущие своей жизнью двери, произвольно включающиеся магнитолы, саморешающиеся компьютерные пасьянсы и т.д. Кажется, последние примеры — судя по всему — из «Призрака» Джерри Зукера. Но там было видно, как призрак все это проделывает. У Земекиса призрак девушки (ее исполняет манекенщица Эмбер Валетта) больше держится за кадром, являясь зрителю отражением в воде. В общем, все здесь «откуда-то». Но при этом весь пришлый материал органично переварен и развит — так джазмен развивает в своей импровизации исходную тему. Что касается параллели с джазом, то к саундтреку фильма она не имеет отношения. Композитор — давний сотрудник Земекиса Алан Силвестри — старатель-

но стилизовал партитуру под изысканный квазиромантический, но компактный симфонический стиль Бернарда Херманна — «личного» композитора Хичкока.

Сравнение с джазом пришло мне в голову на рабочей площадке самого Земекиса. В январе 1999 года режиссер и его группа во главе с Томом Хэнксом снимали на «Мосфильме» эпизоды фильма «Потерпевший кораблекрушение». (Последние три года Земекис параллельно работал над двумя картинами). Замаскировавшись под участника группы, я весь день наблюдал в обшарпанном павильоне «Мосфильма», как Земекис снял подряд около двадцати дублей незначительной сцены в московском отделении службы почтовой доставки. Дубли были практически идентичными, но в каждый из них режиссер вносил незначительные, понятные только ему изменения. Понятно, что это обычная практика, но все-таки на других посещенных мною многочисленных съемочных площадках я такого перфекционизма не замечал. Череда идеальных дублей — аллюзия сетки квадратов джазовой импровизации — показалась мне вполне уместной.

Лента «Что скрывает ложь» не понравилась многим американским критикам из числа жанровых пуристов. По их мнению, Земекис пытался «скомбинировать по цене одного фильма жанры саспенс, мистику, хоррор... но получил вялый монтаж цитат из Хичкока». При этом великий Хичкок, говорят они, всегда избегал мистики, его саспенс основывался на взаимоотношениях характеров, и он всегда в конечном счете все рационально объяснял. Хичкок убрал бы из сценария все потустороннее и построил драматургию на логике развития характеров. Пускай патологических, но как бы «взятых из жизни».

Может быть, это и так, но «Что скрывает ложь» — фильм Земекиса, а не Хичкока. И снят фильм практически в XXI веке. Хичкока нельзя однозначно назвать модернистом — он был гениальным режиссером нарративного мейнстрима, но жил в эпоху модернизма — последних попыток создания большого стиля. Стиль, который он создал, может быть, не был «большим», но он, безусловно, был авторским. Карьера Земекиса началась как раз в год смерти Хичкока. К тому времени оригинальные художественные языки перестали кодироваться. Так называемое «новое» стало создаваться из комбинаций «старого».

«Что скрывает ложь» свидетельствует, что это не худший вариант.

ВАЛЕРИЯ ПРИТУЛЕНКО

Кому на Руси жить...

«Попы»
Автор сценария **В.Залотуха**
Режиссеры **В.Залотуха, Л.Уланова**
Оператор **С.Мокрицкий**
Композитор **Е.Комалькова**
«Ракурс» при участии Госкино РФ
Россия
1999

Фильм Валерия Залотухи и Людмилы Улановой называется «Попы». За этим заглавием может скрываться ироническое любопытство и антропологический интерес, одинаково свойственные современному взгляду на поименованное сословие. Возможно, и продолжение социологического спора полуторастолетней давности — «кому живется весело, вольготно на Руси?». Вопрос этот по-прежнему бродит в умах и всегда найдется Лука, готовый с уверенностью утверждать: «Попу!»

Картину начинает кадр, который можно назвать эпиграфом: гигантский золотой ангел под крупными хлопьями снега медленно взлетает в небо. Но взлетает он с помощью подъемного крана и так, что поначалу мы видим оборотную сторону скульптуры, ее полый испод с деревянными распорками и лишь потом — золоченый фасад во всей его красоте. Ангел парит над прозаическим гулом города и стройки.

За ним следует черно-белый пролог — фрагменты документальной ленты «Из тьмы к свету», снятой в пору второй — хрущевской — волны гонений на церковь. Бывшие семинаристы и священники-расстриги рассказывают, как, разуверившись в Боге и церкви, вырвались из религиозной тьмы к свету созидательного труда. Один бодро шагает по заводским цехам и освобожденно вальсирует в Доме культуры. Другой с подчеркнутым интересом провожает взглядом проходящих девушек. Третий объясняет заинтересованной аудитории несостоятельность религии. Трудно судить, как действовал фильм в свое время. Сегодняшний эффект — почти невыносимая жалость к героям. Объективная камера зафиксировала их удручающе неживые глаза, депрессивные лица. «Сказал безумец в сердце своем: «нет Бога» (Пс. 13, 1). Торжествующий дикторский голос обличает пьющего

диакона Сироткина, блудящего священника Чулкова, радостно констатирует закрытие еще одного храма, где из народа обманом тянули трудовой рубль — на сытое житье попам, на шелка и украшения поповым дочкам.

Миф старый, слишком даже старый. «...О ком слагаете вы сказки балагурные, и песни непристойные, и всякую хулу?.. Мать-попадью степенную, попову дочь безвинную, семинариста всякого — как чествуете вы? Кому вдогон, злорадствуя, кричите: го-го-го...»

У Некрасова «потупились ребятушки, молчат». В фильме «Попы» после черно-белого пролога тоже молчание, а в голубом небе реактивный самолет неслышно проводит белую черту, перенося нас в сегодня. По улицам Москвы в современной городской толпе спешат или степенно вышагивают пожилые и молодые священники. Легкомысленная полечка Бородина придает уличным зарисовкам, смонтированным с каким-то даже веселым изяществом, характер жанра, простой сценки из жизни с ее улыбчивым и любовным вниманием к повседневному течению жизни.

Закадровый текст от автора читает Сергей Арцибашев. Первая же фраза, произнесенная его низким, умно-ироничным голосом: «Попы... Вернулись...» — звучит удивленно уважительно к невесть как сохранившемуся, трижды клятому и усердно уничтожавшемуся сословию. Голос размышляет, спрашивает, иронизирует, но не над ними, вернувшимися со всеми своими архаическими атрибутами — «брадами, власами, рясами». Скорее над собой, над нами, с нашими всегда готовыми на поповский счет избитыми цитатками из фольклора: «Гром гремит, земля трясется», а то и из классики: «Жил-был поп, толоконный лоб». Вот, собственно, весь объем знания-отношения.

Священников в России не жалуют слишком давно и слишком крепко. К этой глубокой и давней неприязни порою примешивается неосознанное суеверие (встретить на пути черноризца — не к добру!), порою снисходительное удивление, а чаще всего — приобретенное в советские времена недоверие («Что под рясой, батюшка?» — под рясой предполагаются погоны офицера КГБ). Убежденных с этого не сдвинешь, так стоит ли трудиться?

Авторы «Попов», вероятно, предполагают, что стоит. Они знакомят зрителя с тремя очень разными священниками: столичным, деревенским и, скажем так, провинциальным. Столичный — отец Сергий Правдолюбов, потомок славного священнического рода, в котором были и новомученики, и исповедники (весь сонм их канонизирован Архиерейским Собором 12 августа 2000 года). Этот батюшка — веселый, общительный, энергичный. Что называется, витальный. Витальность его имеет под собой основу не столько психофизиологическую, сколько историческую, происходящую от непрерывности рода и служения. Для таких теперь уже редко встречающихся священников связь времен не прерывалась. Они как ветви старых могучих деревьев, питающихся соками глубоко ушедших в почву корней. Они же связаны с небесными предстателями — мучениками и исповедниками XX века — самым тесным, кровным родством.

Отец Михаил Щербатов, прошедший Афганистан, самый молодой из героев фильма, служит в городке Елатьме, по большей части состоящем из инвалидных домов, в том числе и детских. Отец Михаил представляет тип священника, быть может, наименее распространенный, но тем более ценный, заставляющий вспомнить слова К.Леонтьева: «Благо тому государству, где преобладают жрецы и воины». Этот деятельно-мужественный тип «жреца-воина» бывает, как правило, склонен к социальному служению — в тюрьмах, армии, больницах, инвалидных домах и сиротских приютах. Словом, везде, где священник очевиднее всего являет себя как воин Христов, и невидимая, по слову старца Никодима Святогорца, брань[1] совершается порою вполне видимым образом.

Деревенский батюшка, может быть, самая удивительная судьба — отец Сергий Симаков, в прошлом известный московский художник, талант, богема. Теперь этот смиренный священник несет на непривычных к этому плечах непомерную тяжесть крестьянского труда, подвиг восстановления храма Архангела

[1] Брань — борьба.

Михаила в Бору (действительно, в бору — четыре часа пешего хода в сугробах по плечи). Физически ощущаешь, как же ему нелегко справляться с этой работой, пот с него катится градом, кажется, сейчас человек сломается и упадет. Такой «зигзаг судьбы», с точки зрения человека нецерковного, драматичен. На самом деле путь отца Сергия типичен для современного священства, во множестве рекрутированного из рядов творческой и технической интеллигенции, составляющей большую часть городских приходов. Ну а где служить, священник не выбирает — куда епархиальное начальство пошлет...

Авторы «Попов» представляют трех священников с целью апологетической. Но апология их четко структурированного фильма не страдает той наивной прямолинейностью, что зачастую бывает свойственна подавляющей части — вне зависимости от конфессиональной принадлежности — христианских документальных картин. Залотуха и Уланова избежали по меньшей мере трех искушений, преследующих фильмы этой тематики.

Во-первых, они не перегрузили фонограмму церковными песнопениями. Во-вторых, уберегли картину от кочующих из фильма в фильм хроникальных кадров (взорванный храм, антирелигиозное шествие, изъятие церковных ценностей, глумление над мощами). И в-третьих, избежали прямой проповеди, хотя бóльшую часть фильма составляет монолог трех священников.

Это не оговорка — три монолога слиты в один. Авторы «режут» рассказ порою прямо посреди фразы, так что начатое одним священником как бы подхватывает другой и продолжает третий. Они отвечают на вопросы, которых мы не слышим, но понимаем их смысл через ответы. Отвечают иногда до противоположности разно — в силу возраста, характеров, биографий и обстоятельств жизни. Впечатление единого монолога возникает не только благодаря точному монтажу и не только из-за общей для всех троих профессии. Единомыслие при разности личностей и судеб — вот что объединяет повествование. Давая нам в буквальном смысле насладиться разнообразием личностей своих героев, авторы подчиняют ход повествования этому единомыслию, происходящему из сути и главного смысла священнического служения. Как говорит в фильме отец Сергий Правдолюбов: «Если бы все батюшки договорились не служить один день во всем мире, то мир в этот день бы и кончился».

В сложной и одновременно строго логичной структуре фильма, соединившего в себе до избыточности обильный видеоматериал (черно-белую цитату «Из тьмы к свету», цветные уличные зарисовки и монолог и жизнеописание трех священников), есть единый динамический вектор, общее направление движения. Зритель сразу ощущает это, хотя и не знает еще, куда направляются герои.

Московский батюшка выходит из подъезда дома и идет к автомобилю. Деревенский запрягает лошадь и садится в телегу. Елатьминский движется пешим ходом по унылым улицам своего городка. Общий их монолог развивается в пути. Рассказ, начатый в салоне автомобиля, подхватывается в тряской телеге и продолжается на пешем ходу. Это движение, заданное в начале, на время прерывается, чтобы возобновиться ближе к финалу. А разговор длится «в интерьере».

В кабинете столичного батюшки, сидящего в покойном, большом кресле среди книжных шкафов, чувствуются уют и добротность десятилетиями хранимого «гнезда».

В полутемной горнице деревенского священника отца Сергия Симакова стены густо увешаны фотографиями, репродукциями и картинами собственного письма, на рабочем столе кисти и краски, на печи кошка с котятами — живописная смесь деревенского и артистического быта.

В типовой квартире елатьминской «хрущобы» отец Михаил потчует гостей традиционным чаем, и на всем лежит печать опрятности, домовитости и более чем скромного достатка.

Рассказ священников начинается с ответа на очевидно животрепещущий вопрос — о достатке. У московского батюшки зарплата две тысячи рублей, так же как у плотника, казначея и всех, кто трудится в его храме. У елатьминского — четыреста рублей, «ну и матушка зарплату получает». У деревенского свя-

щенника зарплаты вообще нет — храм бездоходный, восстанавливается на пожертвования, а кормит батюшку с матушкой натуральное хозяйство — овцы, корова, козы.

Режим дня: священники начинают день с молитвенного правила, не едят до обеда даже и тогда, когда не служат: пока в храмах идет литургия, вкушать не полагается ничего. Рабочий день елатьминского и московского священников начинается в шесть утра, деревенского — в четыре.

«Волка ноги кормят: там песок достал, здесь цемент, а потом — в храм, служить...» «После службы хочется отдохнуть. Но куда! Ноги отекли, голова гудит... Полчаса молчания — это наслаждение!..» Священники говорят о своих буднях так спокойно и беспафосно, что зритель не сразу понимает, казалось бы, очевидный авторский ход. Этот монолог, сами эти священники есть, собственно, антитеза тезе, предложенной в обличающем сюжете «Из тьмы к свету»: «они нигде не работают... безбедно живут на деньги прихожан... они пьют и блудят... обманывают так называемыми чудесами».

Три священника говорят и о чудесах: о литургии, о красоте Божьего мира, о возможности служить в церкви, о благоухании, разнесшемся в разоренном храме, и фресках, внезапно проступивших на его закопченных стенах. Но о чем бы ни шла речь — о людях, вдруг охваченных покаянным порывом при встрече с проходившим по улице священником... о Ванюшке из детского дома, которого усыновил отец Михаил («у меня дочки, а я все мечтал о сыне, Иване»)... о том, с каким трудом далось служение в церкви и грубый крестьянский труд бывшему художнику и его столь явно не деревенской красавице матушке... о литургиях, отправлявшихся на нарах Соловецкого монастыря дедом и отцом Сергия Правдолюбова... наконец, о выборе пути — естественном для потомственного священника и таком неожиданном для преуспевающего столичного художника и юноши, прошедшего Афган, но не пожелавшего «подумать и погулять», как советовали его родные... — все это с точки зрения современного человека выглядит если не чудом, так чем-то необычайным, из ряда вон. Воистину, «есть еще на свете чудаки люди!» Отец Сергий Симаков говорит о непомерной тяжести креста, об искушении бросить все. Вспоминает Москву, знаменитую «двадцатку» художников-нонконформистов, выставки, альбом Аллы Пугачевой, который оформлял по заказу фирмы «Мелодия».

Как тревожен этот путь,
Не уснуть мне, не уснуть...
Деревеньки, купола,
И метель белым-бела... —

песня из давнего альбома с ее вдруг проявившимся — пророческим — смыслом накладывается на фото молодого, весело улыбающегося художника. В его лице с трудом угадываются черты нынешнего отца Сергия. Так же как в мальчике с афганских фотографий почти невозможно признать священника Михаила Щербатова.

Фильм «Попы» чрезвычайно внимателен к лицам своих героев — не только главных, но и из «массовки», из уличной толпы, которых снимают откровенно, без всяких скрытых камер, давая возможность проходящим священникам посмотреть прямо в объектив. Такой прямой взгляд в документальном кино — «аттракцион» из сильнейших по своему действию на зрителя. Это не актер «в образе» и энном по счете дубле, а живой человек, которому смотришь прямо в «окна души».

Залотуха и Уланова дают нам возможность рассмотреть лица трех священников, сравнить со старыми фото, увидеть в минуты сокровенные — молитвы или нечаянных слез (когда отец Михаил вспоминает погибших ребят, а отец Сергий Правдолюбов — отпечаток ладони своего деда, сохранившийся в «личном деле»).

«Взгляните на лицо» — название давно ставшего классикой фильма Павла Когана звучало как манифест, как вызов постановочной документалистике, где даже трактора шагали по полям, как на параде. С тех пор документальное кино научилось не только смотреть на лицо. Современного зрителя не удивишь ни погружением в повседневную жизнь документального героя, ни обжигающей искренностью монолога. Мастерство документалистов, приходящих со своими

легкими видеокамерами прямо в дом — да что там! прямо в души! — достигло, кажется, всякого мыслимого предела.

Авторы «Попов» показали нам лица, измененные не просто возрастом, даже не просто единственным в своем роде жизненным опытом. Есть нечто, что больше времени и опыта, это нечто лежит в духовной сфере. Духовной — в прямом смысле слова. «Чудо у нас совершается обычно рабочим порядком», — говорит отец Сергий Правдолюбов.

Нечто важное, сделанное В.Залотухой и Л.Улановой, относится еще и к сфере собственно режиссерского мастерства. Залотуха и Уланова выстроили сложнейшую партитуру своей ленты так, что есть эпиграф, пролог, три повествовательные части, причем они закольцованы. Есть сквозные мотивы, рифмы, ассоциативные ходы. Структура прямо-таки кристальная. Есть развитие сюжета во времени историческом и конкретно биографическом и пространстве.

Стоит добавить, что сюжет о трех священниках пронизан еще одним, и на первый взгляд самостоятельным, сквозным сюжетом. Он возникает время от времени, и вместе с ним возникает музыкальная тема (композитор Екатерина Комалькова), все более уверенная и наконец становящаяся главной. Сначала какие-то люди куда-то несут большие охапки зеленых ветвей. Куда? Зачем? Спустя некоторое время мы видим тех же людей, разбрасывающих траву. Где? Для чего? Все окончательно проясняется ближе к финалу, когда наши герои в предполагаемом, но невидимом пространстве достигли своей цели — храма. Все они служат в разных местах. Но метафизически фильм объединяет и их, и нас, и всю церковь в пространстве некоего четвертого храма — он-то и украшался травой и березами к празднику Святой Троицы. А поскольку в этом фильме нет ничего случайного, стоит добавить, что двое из его героев являются настоятелями храмов, освященных в честь Живоначальной Троицы.

Но это еще не финал. Финал — на все тех же московских улицах, по которым, мешаясь с толпой, торопятся или неспешно ступают священники. И голос за кадром резюмирует: «...их травили, подкупали, растлевали, а они уцелели – образом жизни уцелели. Народ — это язык плюс образ жизни. Язык мы уберегли, точнее, он сам себя уберег, а вот с образом жизни — беда. Одни попы как жили, так и живут. Они уцелели как сословие. Единственное уцелевшее сословие в России — священство. Они не теряли Россию, которую, как принято считать, мы потеряли. Они и есть Россия».

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Воскресная корова Артура Толстоброва

Заводится гармошка. Несложно, на трех аккордах — ум-па, ум-па, ум-па-па. В кадре: холст на подрамнике. Пасторальный пейзаж расшивает его масляными стежками: травка зеленеет, солнышко блестит, мирное стадо коров пятнистых цвета кофе с молоком, облачка белеют, бабочки синеют... Идут титры. Под неприхотливый трехрядный аккомпанемент по зеленому полю движется неторопливое стадо. Благодать да и только...

Да не задается что-то у музыканта неказистого. Сбивается он. По-матерному лаконично высказывается. И заводит зачин сызнова... Снова титры. Вместе со стадом.

...И мы тоже заново начнем...

Ум-па, ум-па... Жила-была одна юная корова. Хорошенькая такая, с золотыми, подсвеченными солнцем рожками. Одна беда — любопытная ужасно. А любопытство чрезмерное, как известно, до добра не доведет. Не поверите, может просто земля из-под ног уйти. Так произошло с прекрасной коровой. Рухнула она, безвинная, сразу в ад. В страшное, полностью механизированное подземелье. И весь этот дьявольски механизированный конвейер обрушился всей мощью гестаповских безжалостных топоров, пил, мясорубок на наивное пастельное существо, на глазах превращая божье создание в рога, копыта и фарш. Хозяин этого ада — такой коричневый мужичонка с бороденкой, в телогрейке, ушанке, сапожищах. Совершив плановое энное убийство, он, зажав в углу щели рта самокрутку, с неторопливым удовлетворением выводит мелком на дощечке очередную палочку. И быстро так в сторону глядь, а от останков коровки-то душа отлетает, спешит в небеса из подземелья, крылышками машет. Дело, значит, черное не доделано. Непорядок. Ну, он и душу давай молотом дубасить, вгоняя ее обратно в погубленную плоть...

И вот уже из подземелья на лиф-

«Воскресение»

Авторы сценария **Л.Двойнова, Е.Фирсова**
Режиссер **А.Толстобров**
Художник-постановщик **А.Евсеева**
Художники-аниматоры **А.Толстобров, А.Евсеева**
Композитор **П.Иванов**
Студия «Воскресение»
Россия
2000

те мчит на поверхность продавщица с оранжевой тележкой сарделек. Губы на ходу наотмашь помадой размазывает. А в парке уже гуляют в ожидании дети с шариками, дяди в шляпах с портфелями, голодные псы... Сардельки раскупаются споро. Но лишь прикоснется к ним кто рукой иль вилкой, иль зубами, тут же уносится этой маленькой розовой сарделькой с прозрачными крылышками — жалким останком коровьей души — прямо в небеса и встраивается в крылатый «колбасный» клин. Так завершается эта короткая история о растерзанной безвинной коровьей душе. Картина, сделанная дебютантом Артуром Толстобровым, удивительна по настроению. Печаль в ней запакована в искрометную, слегка разухабистую форму. И форма этого карикатурно пестрого «оперения» ну никак, на первый взгляд, не отвечает потаенной печали. Но в какофонии «экстра» и «интро» картины, грубом столкновении мажора с минором высекается живая искра чувства, сопереживания экрану.

Не конкретная судьба конкретной коровки интересует авторов, а изначальная божественная природа живого существа.

Каким-то неведомым образом в фильм «Воскресение», наиболее заметный анимационный дебют последнего времени, переплавилась фантасмагорическая реальность недавнего, еще не забытого прошлого. В этом парадоксальном смешении низкой прозы и возвышенного романтизма непременно «виноват» автор, Артур Толстобров. Из «сора» детских воспоминаний, штрихов личной биографии Артура Толстоброва сложилась интонация фильма. Сам он нездешний. С Урала. Городка Нижняя Тура, откуда он родом, и на карте не сыскать. Места повышенной военной секретности. По ночам по едва освещенным улицам городка с единственным рейсовым автобусом проползали автоколонны с ракетами. Мальчик с простым русским именем Артур выбегал из своей пятиэтажки во двор с тазиком — белье развешивать — и тут же опустевший тазик доверху заполнял белыми грибами. Пятиэтажка, впрочем, вскоре треснула, наверное, ракеты все же слишком близко проезжали...

Артур по ночам мечтал стать, к примеру, летчиком. И в армии здорово повезло — попал в вертолетный полк, работающий на космос. В поисковой группе разыскивал космонавтов и расспрашивал: «Ну что там?» О своем детском хобби, непонятно откуда взявшейся страсти рисовать мультики, никому не рассказывал. Однополчане засмеяли бы: «Ну, Артур, погоди!» Комиксы с подробнейшей раскадровкой сочинял с самого детства, но не показывал даже самым близким. Ведь близкие как советовали: «Делом надо заниматься! Вот военным стать. Или маляром».

Но вертолетчик из Нижней Туры рванул в Москву в анимационную школу «Аргус-фильм». Скажу честно, образование здесь не самое блестящее. Зато практики хоть отбавляй. Сиди, набивай руку, штампуй рекламу, фильмы. Вот они, мультики, под руками, делай — не хочу. Он и делал как прорисовщик, ассистент художника-постановщика. Глаза горели, все нравилось. Потом был сериал «Незнайка» — еще один опыт крепкого ремесла, потом снова реклама, снова заказные сериалы.

Фильм про корову придумался вместе в двумя девушками — Людой Двойновой и Леной Фирсовой. А делался дома у Шуры Евсеевой. С ней вместе подбирали и цвет, и фактуру. Что есть жизнь аниматора? Борьба. В данном случае с компьютером. Рисунок в компьютере — бездыханный, неживой. Необходимо его одушевить. Тут одного движения-умножения недостаточно. Надо спрятать нечеловечность машины. Поначалу все — рисунок, персонажи, фон — было механистичным, мертворожденным, как в набившей оскомину телевизионной рекламе. Тогда попробовали осуществить в компьютере иллюзию перекладки. Заводили в него плоские картинки. Условная марионетка коровы, к примеру, складывалась из множества отдельных частичек: туловища, головы, рожек, ножек. Все эти отдельные виртуальные «листики» подготавливались к самостоятельному движению. И фон тоже просчитывался так, чтобы не казался мертвым задником. Когда все вместе начинало двигаться, получалось подобие тотальной анимации.

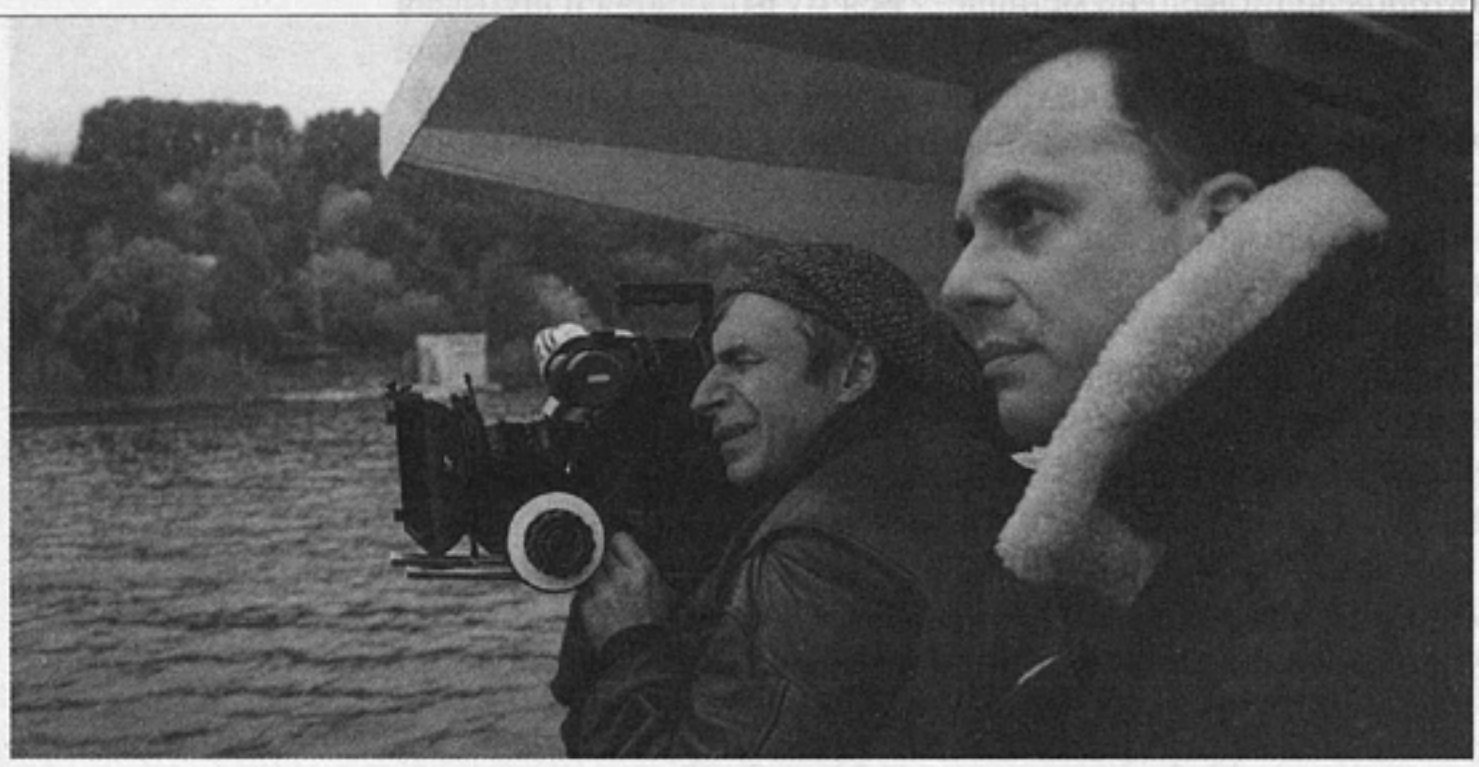
Еще не устраивала «техника». Обычный рисунок казался примитивно кондовой карикатурой. Стали пробовать имитировать масло, неправильность мазка. Потом пришла счастливая идея черного контура, придавшего шерохова-

тость, огрубление, неприглаженность рисунку, а цветной массе внутри контура — глубину, молекулярную неоднородность. Ощущение несовершенства, даже откровенного примитивизма достигалось уплощением пространства, маскировкой трехмерности под двумерность. Так была достигнута безыскусность стиля на грани кича. На грани... Этот рисунок кажется по-детски простодушным. Но внешняя простота обманчива. За ней прячется особый метод работы, уже известный в анимации, создаваемой с помощью «цифры», — «симуляция» анимационного рукодельного кино.

Качество звука авторов волновало не меньше... Вся музыкальная и шумовая партитура должна была подчеркнуть изображение акустически эмоционально. Над звуком работали с группой «Уратсакидоджи» (название известного японского мультика). Они сами не только музыканты стиля панк-рок, но и аниматоры, оттого точно понимают специфику анимационной озвучки. Недоставало лишь неповторимого звука шарманки для эпизода в парке. Тогда вышли в Интернет и просто попросили помощи. Тут же дядечка какой-то отзывчивый необходимый звук прислал.

На «КРОКе» фильм, по-моему, обидели. Всем было ясно, что он достоин награды. Выглядел он на общем усталом фоне программы российских фильмов как-то свежо, незатасканно. Вот и дали. С формулировкой «За экологию». А я спрашиваю: «При чем здесь экология?» Вот Толстобров Артур начинает, к примеру, новый фильм про крыс, живущих в канализационном люке и заглядывающихся с восторгом на смертельно опасную сверкающую солнечную поверхность. Что же, в будущем его ожидает спецприз... от санитарно-эпидемиологической станции?

П О С Л Е С Л О В И Е



М.ЛИПОВЕЦКИЙ

S/Z и пустота

Гигантский резервуар пустоты, представляющий «наше пространство», не является вакантным местом в западном смысле слова. Западный взгляд на пустоту как на пространство, еще не заполненное и не освоенное, как на поле потенциального приложения человеческих сил... полностью неприемлем по отношению к нашему феномену пустоты. Наша пустота представляет собой чрезвычайно активное начало... трансформирующее бытие в его противоположность, разрушающее и подменяющее реальность, превращающее все в пыль и ничто... Эта пустота, повторяю, превращает активное бытие в активное небытие, и, что особенно важно, эта пустота живет и существует не благодаря своей собственной силе, а питаясь той жизнью, что окружает ее...

Илья Кабаков. «О пустоте»

Фильм «Москва» поражает тем, что путем минимальных изменений в сценарии можно прийти к результату если не противоположному, то, по крайней мере, весьма далекому от первоначального замысла. Я писал о сценарии Владимира Сорокина (S) и Александра Зельдовича (Z) два года назад (см. «ИК», 1998, № 2). Я считал тогда и считаю теперь, что художественная сила этого текста была именно в том, что в нем был органично прописан процесс перерастания «буржуазной», а потому, казалось бы, индивидуалистической по определению культуры «новых русских» в новую тоталитарность — безличную, монументальную, репрессивную Культуру-2, по выражению Владимира Паперного. Постмодер-

Дискуссия продолжает разговор о фильме Александра Зельдовича «Москва», начатый статьей Зары Абдуллаевой «Москва — «Москва» (см. «Искусство кино», 2000, № 11).

нистская радикальность — персонифицированная в дуэте авторов Сорокиным — уступала место не спародированной, никак не сниженной, *органично* возродившейся соцреалистической триаде: Давыдов — Нагульнов — Разметнов. В сценарии S/Z «левак» Нагульнов превращался в чересчур энергичного «нового русского» Майка. Роль «жалостливого» Разметнова доставалась еврею-интеллигенту Марку, обломку андерграундной (и революционистской по своему отношению к социуму) культуры 70-х. Что же касается Давыдова, чье срединное и умеренное положение в соцреализме гарантировало близость этого типа к генеральной линии, отметающей крайности как чрезмерной устремленности в будущее, так и застревания в прошлом, эта почетная роль доставалась Льву — самому *никакому* герою, не отягощенному никакими принципами, способному голыми руками достать бриллиант из полуразложившегося трупа, украсть деньги у друга, тем самым подставив его под пулю партнеров, и жениться сразу на двух сильно непохожих сестрах.

Срединное положение Льва, как в свое время заметила Е.Деготь, манифестировалось с самого начала тем, что он, «природный русак», перевозил «черный нал» для Майка под видом ортодоксального еврея. Не только еврейские пейсы сближают его с Марком, но и его прошлая профессия — бывший виолончелист, он даже участвовал в международных конкурсах, играл в симфонических оркестрах и т.п. Он «новый русский» и старый еврей в одном лице. Точнее, у него нет лица. Недаром Ольга называет его «серым», а он сам проговаривается: «Я мертвый человек. Мне всюду одинаково плохо и одинаково хорошо. Мне так много дано и нет ничего». Именно поэтому он может быть похожим и на Майка, и на Марка одновременно. Победа же Льва обозначена не только тем, что именно ему достаются деньги, спрятанные им же в букве «О» (то есть буквально — в нуле) огромного слова «Москва», расположенного на въезде в город, но и в том, что он принимает «наследство» и Майка, и Марка, беря в жены в финальной сцене и невесту убитого Майка Машу, и тайную любовь покончившего с собой Марка Ольгу.

Все это сохранилось в фильме Зельдовича. Даже типажно А.Балуев (Майк) с его медальным профилем и графичный В.Гвоздицкий (Марк) противопоставлены С.Павлову (Лев), чьи черты просто невозможно запомнить, настолько они *никакие*. Однако в фильме сам рисунок этих ролей, пластика, мимика актеров подчеркивают скорее сходство, нежели различие между этими персонажами. Характерно, например, что никто из них фактически никогда не улыбается и уж точно никогда не смеется на протяжении всей картины. У всех в глазах застыло выражение обреченности: и у терпящих поражение Марка и Майка, и у «победителя» Льва — он тоже знает, что его победа не может быть длительной, что не выжить никому.

Зельдович в пресс-релизе, сделанном к Венецианскому фестивалю, весьма показательно описывает первоначальный импульс к фильму, рассказывая о том, как в начале 1990-х он захаживал в клуб, расположенный в саду «Эрмитаж», и как хозяйка и ее дочь вели с ним совершенно чеховские разговоры:

«Это поразило меня. Я понял, что если русская жизнь и кристаллизовалась вокруг чего-то, то это что-то — классическая литература. Классическая литература константна. Интерьеры, напитки могут быть другими, но разговоры будут теми же самыми. И это было приятно и довольно лирично. Но было еще что-то весьма далекое от лирики. Светлана (хозяйка клуба) спросила меня, не видел ли я такого-то. Да, видел. Да, а вот тот-то исчез несколько дней назад... Она сказала это так, как будто ей была нанесена личная обида. Страшная черта этого десятилетия стала обыденностью: люди действительно исчезали в Москве довольно часто. В большинстве случаев они были убиты. И это стало оборотной стороной такой чеховской, лиричной, приятной и нежной атмосферы.

Время от времени я возвращался в Москву (из Европы) в середине 1990-х, и каждый раз у меня возникало впечатление растущего вакуума, какой-то пустоты, которая окружала меня. Жизнь бурлила, люди делали деньги и строили карьеры; но каждый раз, когда я возвращался, я чувствовал, что я попадаю в город, в котором сосущая пустота становилась все более и более страшной...»

Здесь названы важнейшие темы фильма: чеховская константа русской жизни, изчезновение людей, как бы поглощаемых некоей растущей на глазах метафизической пустотой, и Москва как комбинация двух этих составляющих. Соб-

ственно, об этом и фильм. Причем если в сценарии пустота была персонифицирована безликим Львом, то в фильме она выступает как эквивалент судьбы, силы, явно превосходящей возможности любой отдельно взятой личности. И удачи и провалы «Москвы» прямо вытекают из этой во многом непосильной задачи — снять и тем самым объяснить и обезопасить эту воронку, вытягивающую энергию, поглощающую жизни, незаметную, тихую и властную.

В первую очередь, эта смена акцента заметна по тому, как по сравнению со сценарием изменяется в фильме рисунок роли Льва. В сценарии он был единственный, кто находил в пустоте прочную опору. Следы этой концепции звучат в словах Ольги о том, что во всем есть зацепка, за которую если дернуть, все «обвалится, как рвота», а вот во Льве ее нет, и поэтому он «серый». В фильме он сыгран иначе — как единственный, кто знает о близости пустоты и смотрит ей в глаза. Он чувствует, что это знание делает его кем-то вроде сюрреального царя Мидаса, превращающего все, к чему он прикасается, не в золото — а в пустоту. Он заполняет пустоту сексом (всегда без слов), но и это не помогает. Так, характерна трансформация одного из самых выразительных эпизодов сценария, когда Лев овладевает Машей через географическую карту, служившую мишенью для игры в «дартс» — стрелы, сравниваемые в свою очередь с ядерными ракетами (то есть карта уже насыщена семантикой разрушения). И в сценарии, и в фильме Лев вырезает кружок на месте Москвы. В сценарии, однако, этот жест воспринимался как совокупление со всей Москвой в лице Маши. В фильме же камера фокусируется на глазе Льва, смотрящем сквозь вырезанную дыру в карте. При этом Маша исчезает — ее не видно и не слышно. Совокупление происходит с пустотой, и только с ней. Аналогичным образом прогулка с Ольгой по Москве заканчивается в пустом метро — «самом важном месте» Москвы, по выражению Льва. Именно там, в этом аналоге потустороннего мира, в пустом вагоне в полном молчании Лев овладевает Ольгой, при этом сам почти полностью исчезая за ее ничего не выражающими телом и лицом, прижатыми к вагонному стеклу.

Фильм снимает с Льва ореол победителя. В сценарии звучало почти восхищение свободой, вытекающей из следования витальному инстинкту и полного пренебрежения любыми традиционными нормами, — качество Льва, полнее всего манифестированное в триумфальной женитьбе на Ольге и Маше одновременно. Помнится, Сорокин и Зельдович даже гордо говорили о «рождении новой морали, которая радикально отличается от западной». В фильме никакого триумфа нет. Есть скучный советский ритуал, в котором мрачно соучаствует Ирина, надевшая очки погибшего Марка. И есть молчаливая и будничная прогулка к памятнику Неизвестному солдату, который предстает своеобразным памятником Льву... и пустоте: «Те, кого не было, тоже имеют право на памятник. Может быть, даже больше, чем те, кто был». Победы в фильме «Москва» нет и не может быть, потому что власть пустоты исключает личную свободу и аннигилирует какие-либо критерии для личного выбора. Все происходит само собой, казалось бы, без всяких личных усилий. Кроме того, просто-напросто нет языка, для того чтобы определить, что есть победа, а что поражение. А те языки, которые используют герои, либо кричаще неадекватны происходящему, либо стирают друг друга, как в фоновом диалоге о том, осудит Бог или не осудит, если «завалить» человека, который «полное говно».

Дыхание пустоты впечатляюще передано и музыкой Л.Десятникова, особенно песнями, которые Ольга (Т.Друбич, а вернее, потрясающая певица О.Дзусова) исполняет в мамином ночном клубе. Основанные на советских героических шлягерах («Заветный камень», «Враги сожгли родную хату»), они сдвигают соцреалистические гармонии и освобождают звучащую в оригиналах тему утраты от каких-либо социальных привязок. С другой стороны, как точно написал Ю.Гладильщиков: «Ольга исполняет их (песни. — *М.Л.*), получая удовольствие от звуков, от модуляций, от вкуса отдельных слов, но совершенно не улавливая общего смысла. И правильно: произошел сдвиг, и общего для всех смысла больше нет». Таким образом, эти песни становятся своеобразным автореферентным камертоном всего фильма — утрата, о которой поет Ольга, выражается именно в том, как она поет. Как рассыпается не только давно уже бессвязная соцреалистическая «железная гармония», но, и в первую очередь, как нарушаются и смещаются какие-то фундаментальные связи между словом и голо-

сом, между смыслом и звуком, между значением и формой и как странная, болезненная, дикая почти красота возникает в этих разрывах. Поначалу кажется, что здесь, в этих разрывах, возникает новый язык — новая связь вещей, слов, голосов. Но нет, и в финале картины советская «Колхозная песня о Москве» и изумительной красоты итальянский вокал (с которого фильм начинался) накладываются друг на друга, не вступая в какой-либо диалог, а скорее стирая друг друга — аннигилируя, как противоположно заряженные частицы, и обжигая пустотой, остающейся после их взаимного уничтожения.

Изобразительный стиль фильма, тщательно выстроенный Юрием Харикове вым, также передает образ Москвы как расширяющейся зоны пустоты. Если вначале фильм ослепляет кичевыми комбинациями неоновых красок, то по мере развития сюжета тона становятся все глуше, белизна снега как будто переходит в белизну пространства — как, например, в изысканной по цветовому решению сцене завтрака в саду. Белизна затем взрывается кровью, застывшей на пачке балерины в сцене гибели Майка, недаром именно этот кадр был вынесен на афишу фильма. Сам Хариков называет придуманный им стиль «минималистским пуризмом»: «Все держится на крупных, основных элементах, детали не так существенны... Любая частица повседневного мусора безжалостно вымарывалась. Поэтому каждая деталь, появляющаяся в кадре, оказывается там не случайно, она нагружена смыслом и потому ее значение чрезвычайно раздуто.

Эти акцентированные детали, как правило, образуют стройные ряды лейтмотивов, подчиненных пустоте как метафорической доминанте. Таковы, например, мотивы воды, льда, снега, стекла, водки. На воде без газа настаивает Лев после пытки, игра со льдом, которого Ольга боится, начинает его роман с нею; водка, которую надо выпить, пока не расплавилась соломинка, превращается в водку, которую льет на свои очки Марк, прощаясь с Ольгой, после смерти Марка этот жест будет повторен Ириной[1]. Стекло вагона, к которому прижато лицо Ольги, занимающейся любовью с Львом, рифмуется со стеклом закрытой двери, через которое уже обреченный Майк, наблюдая за погромом своего офиса, молча протягивает зажигалку прикуривающему Сливе. Снег, с которого начинается фильм, принимает слетающее с лыжного трамплина тело Марка... Все эти образы передают двойственную природу метафизической пустоты: на первый взгляд прозрачная, чистая и холодная, она режет, обжигает, разделяет и властвует, благодаря своему осязаемому соседству со смертью. Именно из этой субстанции состоит невидимый центр той новой культурной реальности, наступление которой ощущается в «Москве». Если это и Культура-2, то место диктатора и властной идеологии в ней занято мертвящей пустотой.

Естественно, на таком фоне паузы и немые сцены звучат эффектнее, чем любые слова. Наверное, именно поэтому Зельдович либо исключил существовавшие в сценарии многие важные диалоги и монологи, либо пустил их вторым планом, под шум, под сурдинку. Более того, то слово, что осталось в картине, парадоксальным образом звучит органично, только когда пробалтывается, произносится в пустоту, для заполнения паузы. В противном случае выпирает неорганичность, как, скажем, в ночном разговоре между пьяными Ириной и Машей (после Машиного возвращения из клуба) — деревянный звук, деревянные позы, просто физически хочется уменьшить громкость. Даже красота цветовой композиции не оправдывает присутствие этого эпизода в фильме. Так же картонно звучит и диалог между Львом и Машей во время закладки балетной школы, да и речь Майка, изрядно сокращенная, все равно торчит, как заноза. Интересно, что при чтении сценария ни эти, ни некоторые другие сцены не воспринимались как нечто избыточное или чужеродное. Так они стали восприниматься в фильме — на фоне «минималистского пуризма».

---

[1] С этим лейтмотивом неожиданно срифмовалась реакция В.Курицына, высказанная им на его литературной странице в Интернете (www.guelman.ru/slava): «Темная вялая картинка, буквально ни одного эффектного кадра, ни одной возбуждающей реплики (это у Сорокина-то! — *М.Л.*), невнятность истории. Пришлось пойти выпить водки. По возвращении в зал дело на экране пошло веселее — и кадры появились, и реплики, и светлее стало, и история прочистилась... Не та какая-то история. Непонятно про кого, про чего. Один из коллег сказал: «Москва большая. Я в какой-то другой живу». Герменевтическая функция водки в контексте фильма воспринимается как знак принадлежности самого критика к той самой пустотной Москве, о которой фильм снят. Нежелание признать это сходство также примечательно: пустота не отражается в зеркале.

Сегодня раздаются голоса чуть ли не о непрофессиональном монтаже «Москвы». Мне трудно об этом судить, я принадлежу к другому цеху. Но, на мой взгляд, причина этих провалов не профессиональная, а метафизическая. Зельдовичу, действительно, удалось впустить в фильм агрессивную пустоту, и она в свою очередь вступила в конфликт со сценарным материалом, обнажая зыбкость там, где виделась прочность (Лев), делая ненужными слова, казавшиеся необходимыми. Неудачи здесь — лишь плата за реальный, а не сымитированный контакт с энтропией.

Поэтика пауз и напрасных слов, понятно, напоминает о Чехове. S/Z не только не скрывают, но и выпячивают эту связь. Правда, в сценарии и в фильме эта связь выглядит по-разному. В сценарии имена героинь — Ирина, Маша, Ольга — воспринимались как фирменный сорокинский пастиш, как знак несовместимости классического дискурса с новорусским «материалом». Что же касается фильма, то Зельдович не без оснований подчеркивал, что за каждым характером мерцает какой-то чеховский персонаж: Раневская за Ириной, Лопахин за Майком, Астров и дядя Ваня (а, по-моему, иногда и Гаев) за Марком. Тут тоже есть свои игры: забавно, когда Ирина, даже по сравнению с Раневской выглядящая как деградант, патетически сравнивает себя с дядей Ваней. Но в целом в чеховских интертекстах фильма не ощущается иронии. И дело не в «константе русской жизни», а в том, что в Чехове S/Z разглядели аналогию своих собственных попыток выстроить художественные отношения с пустотой. В уже цитированном пресс-релизе Сорокин почти дословно повторил характеристику чеховской эстетики, впервые артикулированную Приговым в предисловии к первой книге Сорокина: «Чехов и новый для меня киноязык функционировали как зеркала для художественного отражения десятилетия. Чехов всегда описывал мир на вершине вулкана, где герой ходит по тонкому слою лавы, которая только что застыла и под которой бурлит русская жизнь. Чеховские герои чувствуют это бессознательно, но не понимают своего положения. Поэтому они живут, как во сне: они ощущают, что должно произойти нечто такое, что изувечит их личную историю. Герои «Москвы» тоже оказались в мире, который вскоре аннигилирует их личную историю. Поэтому они проживают каждый день, как если б это был их последний день... Этот фильм напоминает мне сон: он о людях, которые живут в пространстве снов».

Эта характеристика, действительно, очень точно отражает то, что происходит с героями фильма, и то, как играются эти роли. Все, кроме Льва, живут в ирреальных декорациях, заслоняющих их от пустоты. Особенно выразительно это сыграно Татьяной Друбич — Ольгой, стареющей девочкой, боящейся льда и страшилок про черную-черную комнату. Сама Друбич настолько верит в то, что это аутичное существование аутентично идеальному бытию, что невольно заражает этой верой и зрителя. В прошлом живут Ирина и Марк, только при воспоминаниях о том, как они были золотой молодежью 70-х, оживляются их лица. Правда, Марк осознает невозможность продолжать это сновидческое существование, когда рвется его единственная связь с реальностью — любовь к Ольге, — и кончает с собой. Как лунатик, бормочет о женщинах-бабочках, о возрождении школы русского балета такой, казалось бы, деловой Майк, он не желает вникать, как решается его судьба — решается пустотой, молча, без слов: показательно молчание Сливы в сцене разговора в саду и зияющее отсутствие сценарного эпизода, где Майк в китайском ресторане пытается убедить важных людей отсрочить выплату его миллионного долга, обещая запуск спутников связи хоть с Красной площади, а у них он иррациональным образом «не вызывает доверия». Впрочем, недостаточно прописанной выглядит в этом контексте и роль Маши — отсутствие психологических мотивировок И.Дапкунайте с успехом компенсирует деревянными голосом и пластикой.

Весьма простая история шести персонажей, вращающаяся вокруг чемодана с черным «налом», в котором стодолларовые купюры подменены на долларовые, оказывается притчей о метафизической пустоте, скрытой под бурлением постсоветской цивилизации, более того, поэтика фильма в принципе нацелена на настройку канала коммуникации между зрителем и этим вакуумным центром новейшей культурной ситуации. Да, на этом канале есть помехи. Но пустота, возникающая в результате деконструкции почти банального сюжета «Москвы», прорастает многими смыслами, которые не отменяют, но накладываются

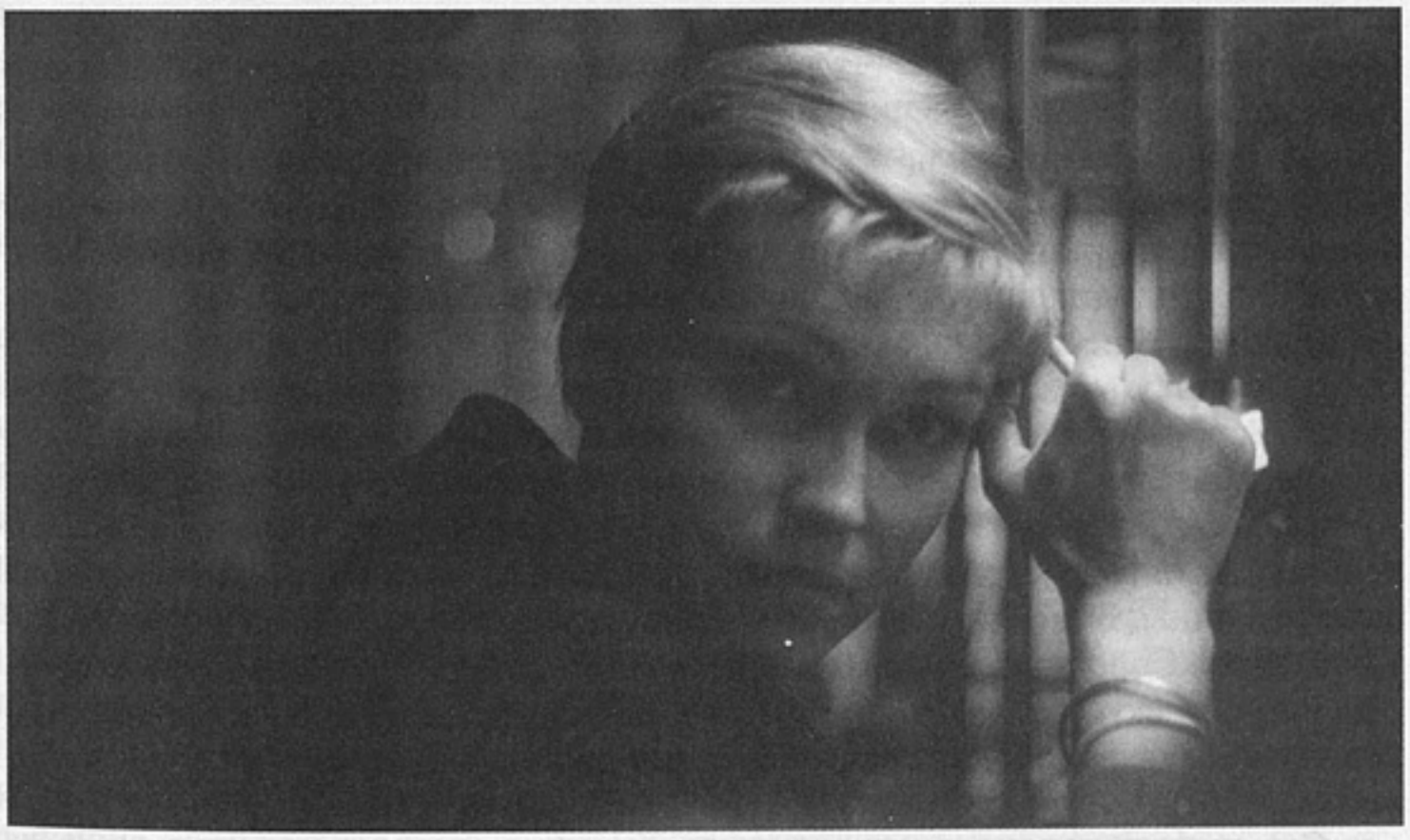
друг на друга, — это и вампирическая пустота симулякров, открытая в концептуализме (см. эпиграф из Ильи Кабакова), и хаос взорванного революцией быта и бытия («Прорва» и «Хрусталев, машину!»), и экзистенциальный ужас, которому боятся взглянуть в глаза чеховские персонажи.

Однако, говоря о таком художественном объекте, как пустота, не стоит пытаться договорить все до конца. Как писал Ролан Барт в финале своего разбора новеллы Бальзака «Сарацин», разбора, известного под названием «S/Z», подлинно художественный текст всегда «уклончив: перенасыщенный смыслами... он тем не менее сохраняет в резерве какой-то последний смысл, который остается невыраженным и чье место оставлено значимо свободным: эта нулевая степень смысла (который не тождествен его аннулированию, а напротив, служит его признанию), этот дополнительный, неожиданный смысл, театрализованно представляющий скрытое в тексте, и есть уклончивость: уклончивость (в лицах и в текстах) есть означающее невыразимого, а не того, что не удалось выразить»[2]. Думается, эта характеристика приложима и к нашей версии S/Z — особому художественному тексту «Москвы», в котором сценарий и фильм не отменяют друг друга, а просвечивают друг сквозь друга, создавая тем самым дополнительный смысловой объем. Разумеется, для пустоты.

[2] Barthes Roland. S/Z. Transl. by Richard Miller. New York, Hill and Wang, p. 216.

ИГОРЬ МАНЦОВ

Полный совок



Так что ибанская таинственная душа – это лишь ибанский общеизвестный бардак, возведенный в энную степень, перенесенный в ибанскую голову, но не преобразованный в ней. Труднее всего разгадать тайну, которой нет, сказал Клеветник. Скучно.

А.Зиновьев. «Зияющие высоты»

И совсем уже скучно то, что в общественной жизни страны по-прежнему доминируют литераторы. Что такое литератор, писатель? Человек, работающий на территории письменной культуры. Во-первых, по природе своей письмо не антропоморфно, а образ идеального писателя таков: сгорбленный, роботопо-

добный мутант, чьи фигура и природная стать элиминировались, а руки приросли к авторучке или клавишам. Что важно, идеальный писатель чужд животным удовольствиям кинематографа. Даже когда он эти удовольствия описывает, писатель принадлежит иному модусу реальности, нежели мастер киноискусства.

Кроме того, и это еще более важно, в поле общественных отношений и социальных групп писатель представляет интересы узкой, «образованной», «грамотной» прослойки, а кино между тем вполне низменный, демократичный вид искусства, в сущности, масскульт, апеллирующий к телесности, предлагающий зрителю радости идентификации.

Когда мы читаем ужасные истории де Сада и Сорокина, мы отнюдь не горим желанием совпасть с кем-то из поруганных или, напротив, зверствующих героев. Скорее, нам интересен Автор, невозмутимо коллекционирующий аномалии и пороки, манифестирующий таким образом собственную власть — власть представителя образованного сословия, жреца письменной культуры, способного приручить опасные желания и аффекты посредством внятного повествования. «Смотрите, вы все на кончике моего пера, с вашими потенциальными мерзостями, с вашими желанными, но так и не совершенными по причине трусости и ложно понятого морального долга преступлениями!» — вот с какими угрожающими нашему спокойствию словами выходят к читателю писатели предельного опыта. Если и существует удовольствие от литературы подобного рода, то оно обусловлено нашей идентификацией с образом всевластного Автора, разрешившего себе помыслить преступление собственных границ, но даже не поперхнувшегося при этом, сохранившего ясный разум, правильный синтаксис, не изменившего законам членораздельного письма. «Вот это парень! — вопиет читательское подсознание. — Они, те, кто мыслит и описывает *такое*, видимо, имеют право!» В том числе, в первую очередь, на символическую власть, а именно: на прочувствованные слова о смысле Бытия с телеэкрана, со страниц газет и журналов, со страниц вновь и вновь переиздающихся бестселлеров (то есть хорошо *продающихся* книг; и здесь символическая власть непосредственно преобразуется в материальные ценности и социальные привилегии).

Александр Зельдович, не без оснований полагая, что русская жизнь по-прежнему кристаллизуется вокруг русской классической литературы, решил припасть к литературному роднику и слегка повозиться в чудесной водице, куда, как водится, входишь заурядным добрым молодцем, а выходишь, что называется, бескомпромиссным повелителем дискурса.

По счастью, «настоящий писатель», властитель интеллигентных умов Владимир Сорокин тоже размышлял о перспективах расширения своего влияния: «...я окончательно убедился, что литература в нашей стране умерла, и сейчас перспективны только визуальные жанры»[1]. Как это следует понимать? Интеллектуалы капризны, ненадежны, завистливы, мстительны и в конечном счете малочисленны. Было бы разумно перенести стратегию учительского (даже если, как в случае Сорокина, имморального) *письма* на территорию массового, демократичного искусства — кинематографа, родившегося не в келье монаха, не в пещере философа, не в мансарде беллетриста, а на улице, на потеху *неграмотному* плебсу.

Соавторам вздумалось соединить в одном флаконе социальные преимущества глубоко различных феноменов культуры. Точно по Гоголю: вот если бы к отстраненному, не знающему этических пределов и границ литературному, прости Господи, дискурсу добавить массовидность и всеохватность киноповествования, очевидно, вышла бы симпатичная всем и каждому физиономия гения! Вот она, квазихудожественная сверхзадача «Москвы» — поставить по стойке «смирно» весь интеллектуальный бомонд и одновременно непросвещенные народы России, предложив жертвам упакованное в роскошное долби-стерео ассорти из Блюхера, Милорда глупого, Белинского, Гоголя и актуальных фантазмов постсоветского социума. По-своему благородная задача — объединить из-

[1] Цит. по: Липовецкий М. Новый «московский» стиль. — «Искусство кино», 1998, № 2, с. 87.

рядно расслоившуюся страну, чтобы потом легче было снимать пенки, то бишь дивиденды.

Что до упаковки, то она обманывает. Боюсь, А.Зельдович слишком интеллигентен и не слишком профессионален, чтобы заниматься кинематографом. Он слишком почтителен к литературе с ее эзотерическими и мистическими кодами. Невольно вспоминается «Неоконченная пьеса» Н.Михалкова, который с позиций беззаветного, даже циничного *артистизма* обрушился на саму идею «холодного», «метафизического» интеллигентского *письма*. Михалков потерпел полный, восхитительный, феерический успех, возненавидев интеллигентские претензии на всесокрушающую духовную, а затем и социальную власть. Лично я всегда воспринимал «Неоконченную пьесу» как непосредственный блиц-ответ на вселенскую спесь «Зеркала» А.Тарковского, где русскому *писателю,* художнику слова, отведена непропорциональная его подлинным заслугам перед Богом и обществом роль.

Кому-то мое сравнение покажется странным, кому-то диким и кощунственным, однако если оставить в стороне несоизмеримость дарований Тарковского, с одной стороны, Сорокина и Зельдовича — с другой, социопсихологическая близость «Зеркала» и «Москвы» не вызовет никаких сомнений. Снова и снова интеллигенция в лице своих наиболее продвинутых представителей, что называется, «качает права», требует, чтобы ее особенно ценили, любили, почитали на основании того, что она «смело и художественно мыслит». В случае «Зеркала» она запредельно эстетизирует повседневное бытие вполне заурядных людей, не грешников, не святых. В случае с «Москвой», напротив, представляет свою жизнь как средоточие аномалий, моральных преступлений, вроде загадочного двойного брака персонажа по имени Лев, предательств, подлянок, на которые, впрочем, в реальной жизни у интеллигенции едва хватает сил.

В.Сорокин формулирует эту стратегию борьбы за доминирование в социальном поле с завидной откровенностью: «У людей, которых мы показываем, каждое движение вытекает из всего стиля жизни, всей их манеры поведения, оно не может быть просто физиологическим. «Тройной брак», о котором идет речь в сценарии, этически и эстетически вполне нормален для наших героев. Сейчас Россия переживает рождение морали, которая радикально отличается от западной. Это мораль людей, которые пытаются не только выжить, но и жить стильно в таких условиях»[2].

Иначе говоря, зрителю, вслед за героями фильма, вменяется преодоление собственного естества, собственной физиологии. В этом нам помогут беспрецедентные, по мнению Сорокина, фантазии авторов. На самом деле никакой такой загадочной «новорусской» морали на просторах родины не рождается. Имя и значение ее слишком хорошо известны. Даже на уровне фабулы «Москва» вторична. Положим, история невозмутимого обманщика и предателя Льва, укравшего большие деньги у лучшего друга и покровителя, воспроизводит коллизии двух первых картин Дэнни Бойла. Правда, британский профессионал рассказывает свои истории со страстью и известным мастерством. А.Зельдович дидактичен и холоден.

Жаль, никто не объяснил Зельдовичу, что слова, отделенные от психофизики исполнителей, уничтожают экранное зрелище, делая невозможной идентификацию зрителя с героями, а значит, ставя под сомнение сопереживание, *соинтонирование* кинокартине в реальном времени.

Удивительнее всего, что наши новые художники — апологеты новой морали и буржуазных свобод не имеют ни воли, ни вкуса к подлинной буржуазной культуре, смыслообразующей категорией которой является *удовольствие* от текста. Если от прозы и драматургии Сорокина известное удовольствие удалось получить даже автору этой статьи, то на территории масскульта — кинематографа — ничего кроме недоумения от типологически сходного сюжета «Москвы» испытать не удается.

Допустим, любимый автором этой статьи французский режиссер Эрик Ромер у себя на родине неоднократно подвергался обструкции со стороны левых

[2] Там же, с. 98.

как ангажированный, буржуазный художник. И с этим, право же, не поспоришь: герои Ромера состоятельны, легкомысленны, зачастую ведут праздный образ жизни и поддерживают весьма поверхностные разговоры. Ромера эти социопсихологические обстоятельства ограничивают, но не смущают. Ромер полагает, что болтливые буржуа — тоже люди, и далеко не худшие. Ромеру в его разговорчивом, «поверхностном» кинематографе удается добраться до такой метафизической глубины, которая не снилась нашим постмодернистам, не ангажированным ни идеологией, ни классовой моралью. Диалоги Ромера — органическая составляющая персонажей, для которых речь — ключевая антропологическая характеристика.

Не странно ли, что наши «писатели» так нечувствительны к своему рабочему материалу? Им невдомек, что подлинное кино — это машина по производству эмоций, прививающая вербальный смысл к психофизике реального актера. Как подлинный интеллектуал Зельдович стремится погасить непосредственную эмоцию, заменив ее претенциозным конструктом, который призван изобличить зрителя в недостатке фантазии. Неуемная жажда символической власти оборачивается потерей собственно кинематографического качества.

Периодически режиссер ломает повествовательную стратегию, впрыскивая в кадр ложно понятую киногению. Появляются загадочные блестки, отражения, блики и засветки — эдакая вульгарная и манерная *красота*. Или, допустим, аккуратная тарелочка с разложенными на ней столовыми приборами — ножиком, вилкой и невидимой метафизической тайной в придачу.

Показателен эпизод в офисе Майка, когда на расправу с ним являются обиженные кредиторы, они же бандиты. А.Балуеву ровным счетом нечего играть, ведь авторы принципиально отказались заниматься драматургической работой, лепить характеры, готовить ситуации и конфликты, нанизывать на острие сюжета осмысленные реплики. Вот почему Майку приходится незамысловато выпендриваться, зачем-то поднимать воротник офисного костюма, выразительно ежиться, не вполне понимая, по какому ведомству проходит эта прихотливая выразительность.

Завершается эпизод очередной салонной безделушкой: бандитский главнокомандующий лениво разглядывает Майка через стекло офисной двери, вставляя в рот сигарету, заставляет Майка услужливо поднести зажигалку со своей стороны стекла. Нетрудно догадаться, что бандит задувает предложенный огонек, не оставляя тем самым провинившемуся Майку никаких надежд на выживание. Впрочем, нет, не вполне так: когда бы Зельдович решился на преодоление естественно-научных законов и позволил осуществиться подлинно художественной логике, в картине появился бы легкий намек на новое качество мышления. Но нет, бандиту не разрешено непосредственно, *через стекло* задуть огонек зажигалки, тем самым приговорив Майка к высшей мере: персонаж А.Балуева *сам* отпускает рычажок синхронно с движением губ своего антагониста.

По правде сказать, это единственная сцена в картине, вызвавшая мою живую реакцию. Очень хотелось надеяться, что хотя бы здесь постановщик проявит кинематографическую сноровку и разрешит коллизию к вящей славе бульварного искусства. Ведь искусство кино реализует инфантильную потребность массового зрителя в доступном, обыденном *чуде*. Это родовой признак кинематографа, вырабатывающего удовольствие из воздуха повседневности. Напротив, в интеллектуальной литературе не принято идти на поводу у потребителя и доставлять ему удовольствие любой ценой. Принято навязывать авторскую стратегию восприятия, акцентируя категории «новизны» и «оригинальности». Однако в кино подобная стратегия приводит к анемичному «символизму» литературного типа. В эпизоде с зажигалкой, как, впрочем, и на протяжении всей картины, А.Зельдович целенаправленно не дает свершиться моему удовольствию. Даже в тех редких случаях, когда, казалось бы, избежать удовольствия в принципе невозможно. Испортил песню!.. Ну не песню, не куплет, положим — всего-навсего строчку. А зачем? А затем, что писатель зрителю не товарищ, не брат и даже не попутчик!

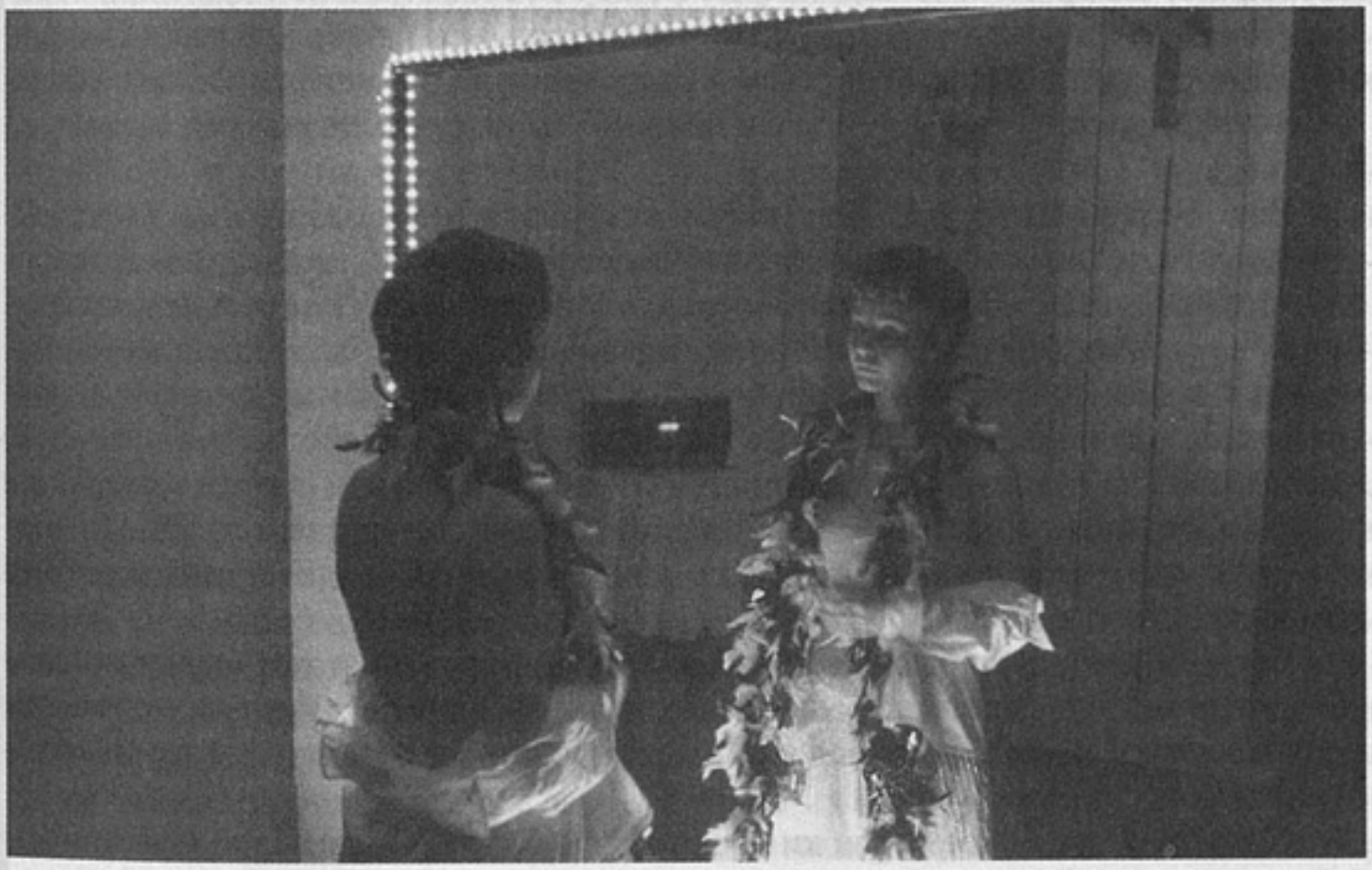
Наконец, последнее соображение. Кроме «Зеркала» в памяти настойчиво возникает провидческий роман Ф.Сологуба «Мелкий бес», где от жизненной

неполноты мучаются негородские люди, волею судеб оказавшиеся на враждебной, до смерти пугающей территории городской культуры. Под знаком поэтики «Мелкого беса» прошло столетие отечественной истории. В конечном счете, совок — это не оскорбление, а боль. Совок — едва ли не строгая социальная характеристика. Совок — это когда до смерти испуганные Передоновы мечутся в поисках Недотыкомки посреди несвоевременно цивилизованного быта. Авторы «Москвы» настойчиво навязывают своим героям культурное прошлое, письменную речь, изысканные манеры. Между тем герои эти косноязычны, а на их квазиаристократических лбах проступает холодный пот потерянности.

Чего они хотят? Вместе со своими персонажами авторы мечтают о несбыточном, например, догнать и перегнать Недотыкомку. Стать большими. Буржуазными. Стильными. Принести в мир красоту. Советская интеллигенция читала много хороших книжек. Ее добрые намерения известны. Ее усилия тщетны. Полный и окончательный совок.

НЕЯ ЗОРКАЯ

Витрина бутика «Том Клайм—Зельдович—Ильховский и К°»



Чем дольше мы существуем в царстве неподцензурной свободы-вседозволенности, тем важнее роль автоцензуры художника. Его нравственной и эстетической ответственности за свое творение. Его позиции, наконец. Разумеется, все это, когда речь идет именно о художниках, а не о старателях удачи на ниве кино. И вспоминаются простодушные, старинные максимы:

«Люби искусство в себе, а не себя в искусстве». «Во имя чего я ставлю эту пьесу, играю эту роль?» «Не могу молчать!» «Что я поведаю людям?» «Какова сверхзадача этого произведения?»

Чудаки и мечтатели, например некто К.С.Станиславский, полагали, что задачей режиссуры является раскрытие жизни *человеческого духа*. А его коллега В.И.Немирович-Данченко, когда ставил пьесу «Три сестры» А.П.Чехова, повторял, что ее сквозное действие и зерно есть тоска по лучшей жизни.

К чему, спросите, такая хрестоматия в разговоре о фильме Александра Зельдовича? Ну фильм как фильм, профессиональная работа режиссера, уже не совсем молодого, но и не старого, далась с трудом, по длительности производственного процесса, кажется, догнала родовые муки аж самого Германа. Но – думаю, уверена! — что казус фильма, о котором идет речь, вполне знаменателен и репрезентативен для нашего сегодняшнего нравственного климата и может служить школьно-учебным пособием для обучения кинорежиссуре, а приток в эту злополучную профессию, как ни странно, все не иссякает.

Сверхзадачи бывают разные. Здесь сверхзадача: всех обогнать, всем вставить перо, убить наповал. Показать себя во весь рост, покорить. Чем? Элитностью, суперкачеством от А до Я. А поскольку, как известно, кино есть искусство коллективное, надо собрать в группу все наимоднейшее, все экстракласс. Будет замечательный композитор. Будет самый изысканный художник. Актерский состав сложится из утонченных и равно талантливых красавиц, из выразительных мужских лиц — здесь встанут рядом Александр Балуев с его данными популярного киногероя и антикиногеничный Виктор Гвоздицкий. О сценарии говорить нечего: имя Владимира Сорокина на сегодня есть визитка постмодернистской классики, которой уже не страшно и обозначившееся ее демоде.

У нас во всем будет превышение, опережение.

В пору малобюджетного постановочного убожества закатим сцену свадьбы с классическим балетом, где на фоне гигантского ангара расположим десятки (а будет казаться — и вовсе сотни!) фигуранток в белых пачках — что там Петипа, Григорович, Бежар! Публика ахнет — и правда, ахнула...

Идем дальше. Сегодня и в картины — номинанты главных фестивальных конкурсов не боятся вставлять фрагменты чистого порно — карта отыграна, никого не удивишь. Но мы запустим такие совокупления, мы обернем их в такую географию, что дрогнул бы сам Генри Миллер со своей наивной эротикой «Тропика Рака». А по поводу криминальных разборок, что на экране стали скучной обыденностью, прибегнем к пыткам и разорим отделы консервов и соков большого супермаркета, чтобы они были пока никем не опробованными снарядами в драке.

Еще: Чехов нынче очень употребим и для доступной избранным интертекстуальности, и для манков в бандитских телесериалах (там киллер может запросто процитировать: «В Москву, в Москву, в Москву!»). Так вот возьмем да перетасуем сестричек Прозоровых: Ирина, младшая, будет у нас алкоголичной мамашей с посылками к Раневской, Ольга, старшая, начальница гимназии, превратится в младшую, полудебилку, Тузенбаха-2 (пусть сходство и отдаленное) не застрелят на дуэли, а он сам покончит с собой, избрав для этого трамплин в парке (тоже еще не было нигде). И Лопахин-2 здесь тоже присутствует. Он «новый русский», внешне — громила, но ранимый и с фрейдовскими детскими комплексами. И так далее.

Если у Балабанова был фильм «Про уродов и людей» и там было слишком много эмоций, туда вложено было много души и сердце разрывалось от жалости и страха, то здесь все будут уроды и препарировать их будем холодно, скальпелем.

Словом, у нас новое слово кинематографа конца XX века, манифест нового поколения и нового стиля. И дорога ему в Канн, в Венецию, в Сан-Себастьян к «Золотым пальмам», «Золотым львам» и «Золотым раковинам». Такова сверхзадача и сквозное действие картины, чье название — оно по замыслу несомненно знаковое — «Москва».

Конечно, эти цели, задачи и намерения вызревали подспудно, не озвучивались. Возможно, в них не признавались и самим себе участники проекта. Наоборот, в интервью, в анонсах, в предпремьерных дискуссиях говорилось о «статике русского (чеховского) менталитета», об анализе «определенного стиля жизни», о «клиповой эстетике», о том, что «авангарднее» — жизнь или искусство и т.п. Но кино-то коварно, его не обманешь! Еще в 1890-х произошел поразивший современников случай (он описан князем С.Волконским): один англичанин, ученый-естественник, вел с помощью новоизобретенного киноаппарата наблюдение за лягушкой, через которую пропускали электрический ток, и ког-

да пленку проявили, то увидели в глазу несчастной лягушки отпечаток фигуры человека с камерой в руках. А «Блоу-ап» Антониони, неопознанный труп на фото любознательного героя-репортера, при проявке обнаруженный на мирном парковом ландшафте? Сколько бы ни было произнесено умных слов, беспощадный кадр раскроет вам их подноготную.

Достиг ли постановщик своих целей, своей сверхзадачи, а именно, глобального успеха и шокового эффекта? В определенной мере — да. Ну, положим, не полностью — там, на Западе, в отборочных комиссиях сидят асы, которые was ist das и who is who рассекают беглым взглядом, а уж про прессу и говорить нечего — звери! Но все-таки панорамные показы в Венеции, Лондоне тоже чего-то стоят, а туда фильм пробился. Главное же — интерес на месте действия, в Москве, пусть и раскрученный: постаралось и сарафанное радио, и — что для меня особенно удивительно — профессиональные тележурналисты и опытные кинокритики с большим «насмотром». Операторская работа Александра Ильховского даже получила приз «Золотой Овен» — гильдии московских кинокритиков. Что ж, снято красиво, эффектно, вычищенно, слащаво, как бы авангардно — имитация «супрематистской композиции» из красных абажуров в кафе. Но ведь современная кинопленка и техника в своих возможностях почти безграничны. И сейчас все яснее становится, что даже в таком «объективном», внеличностном и функциональном искусстве, как архитектура, важнее всего личность зодчего и его позиция: любит он себя в архитектуре или архитектуру для тех, кому он строит дом или дворец. Что уж тогда с оператором — ведь он медиум, посол, реализатор замысла в видимом мире фильма. И вот мы пишем рецензии, послесловия и реплики, делимся на восторженных почитателей и отрицателей — и это, мне кажется, означает как победу режиссера, так и нашу общую беду, ибо на самом деле перед нами материал недискуссионный. Пиррову победу режиссера, потому что студенческий дебют Александра Зельдовича на Высших курсах — его солнечная «Мальва» — привлекал свежестью глаза, а в бабелевском «Закате», пусть неровном и порою странноватом, билось сердце художника. В «Москве» же он служит эгоистической и обманной сверхзадаче.

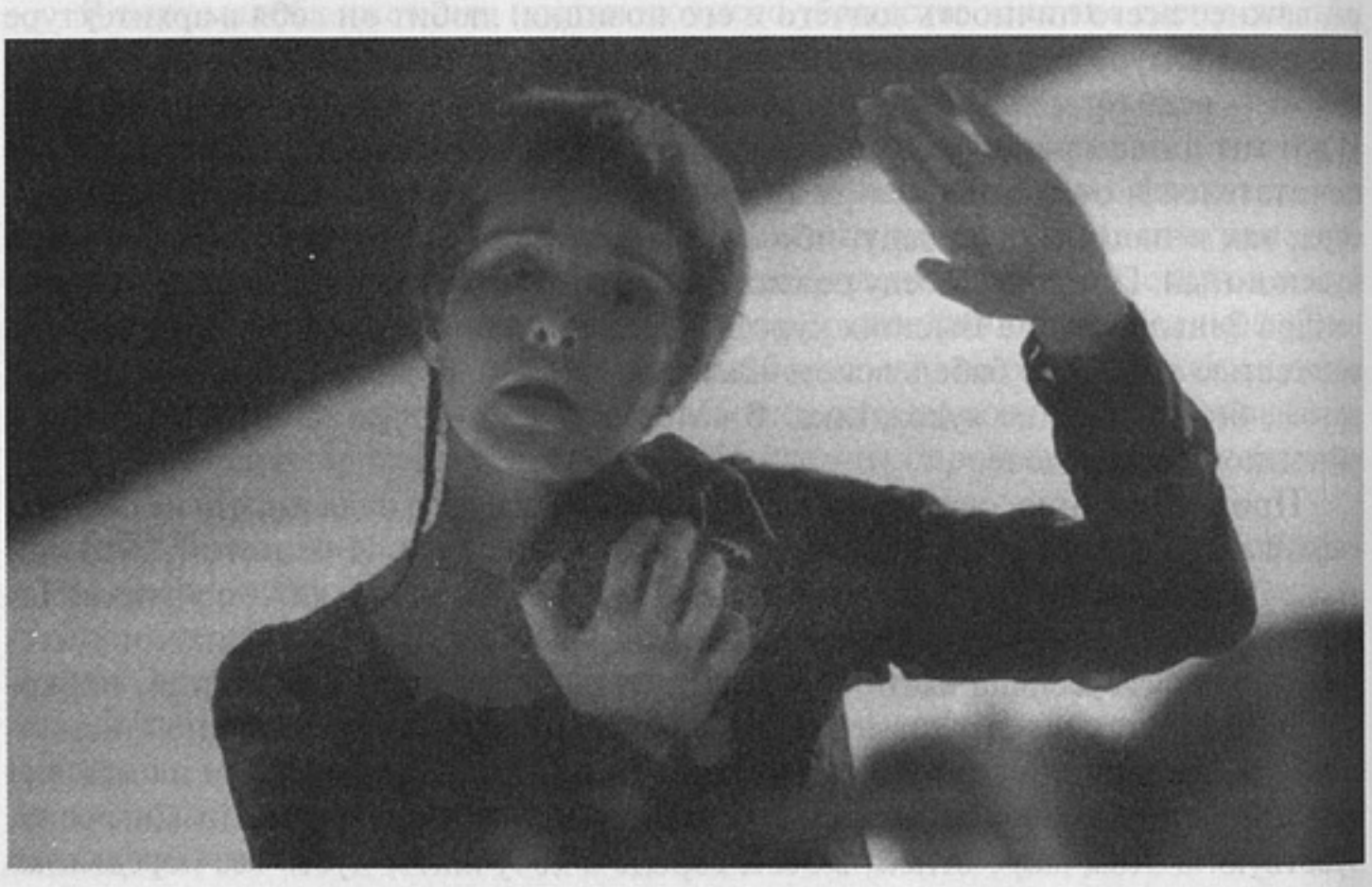
Про содержание, сюжет, взаимоотношения всех его падл писать не собираюсь. В их свальном грехе и случках разбираться не буду. И не потому, что они такие порочные, развратные, циничные. Подумаешь, ай-яй-яй — испугали! Чего только не покажут на экране в наши дни! Возьмем «Все о моей матери» Альмодовара, куда дальше ехать! Трансвеститы, проститутки, лесбиянки, наркоманки, истерички и сверх всего СПИД! Но когда мы вместе с героиней подъезжаем к Барселоне, и звучит хватающая за душу испанская песня, и на мгновение на черном небе возникает романтический контур Санта-Сагредиа, чувствую: в этом море огней, в этом городе я хочу жить, пусть без передышки автор отправляет нас в какой-то страшный туннель, где идет уголовная ночная жизнь. Переживая смерть за смертью, несчастье за несчастьем этих, столь далеких нам людей, мы уходим с фильма все же просветленные. Мы чувствуем тепло авторской любви к безумному миру, где творятся немыслимые акции над Божьим творением, где пересаживают органы, меняют пол, а Господь все-таки их не покидает, они остаются людьми, и мы их любим вместе с доном Педро Альмодоваром. Но в «Москве» расхаживают по экрану не люди, а обряженные в норковые манто хлорамидовые манекены с витрины бутика. За мерзостностью их деяний и текстов кромешная пустота.

Актрис мне жалко (им самим, возможно, и не жалко себя). Здесь нет той прелестной Татьяны Друбич, которая явилась нам еще неоперившимся подростком-пионеркой из «Ста дней после детства» и с тех пор — без сбоев — служила на экране олицетворением интеллигентной и вечно юной женственности. Здесь нет той Ингеборги Дапкунайте, чья лучезарная улыбка была неотразима даже на лице постлесковской убийцы в «Подмосковных вечерах». Здесь нет и виртуозной Натальи Колякановой, чей киноартистический диапазон простирается от хрупкой, обреченной бабочки-балеринки из «Прорвы» до горластой и мажорной харьковской хабалки из недавней «Свадьбы». Их нет. Нет москвичей, особого народа, вобравшего в себя поколения лимитчиков. Нет и Москвы. Ее, первопрестольной, златоглавой, белокаменной, потом —

большевистской столицы в красных лозунгах, потом — прифронтового форпоста, затемненного, в ежах-надолбах и аэростатах заграждения, с дымящейся воронкой от фугасной бомбы на месте Театра Вахтангова на разбитом Арбате... И сегодня хорошеющей с каждым днем, сияющей своими реставрированными дворцами, обволакивающей лиризмом переулков, где размыты изразцы затейливых шехтелевских особняков. Москвы, которой любуются у окна верхнего этажа герои «Доктора Живаго», счастливые, умиленные и спокойные «за этот святой город и всю землю». Москвы — нет. Самая большая претензия — назвать так фильм. Есть витрина «Том Клайм—Зельдович—Ильховский и К°».

Н.СИРИВЛЯ

Немое кино



Главный парадокс фильма «Москва» заключается в том, что при всей своей насыщенной интертекстуальности он предполагает нулевую значимость разного рода культурных ассоциаций для понимания смысла происходящего. Что из того, что композитор Л.Десятников сопрягает автора «Колхозной песни о Москве» Ф.Маслова с Равелем, что сценарист В.Сорокин осложняет «новорусский» сюжет чеховскими аллюзиями, а художник Ю.Хариков строит кадр, цитируя то Петрова-Водкина, то барочные композиции Гринуэя... Едва мы начинаем разматывать любую из этих ниточек, она тут же рвется в руках. Собственно, этим фильм и отличается от привычных постмодернистских конструкций, где связи и аллюзии можно множить хоть до второго пришествия. Там художник самоутверждается, демонстрируя эрудицию и упиваясь безраздельной властью над знаками и символами мировой культуры. Здесь на место постмодернистской «болтливости» приходит тягостное ощущение подступающей немоты, когда знаки почти перестают что-либо значить, когда истончается, исчезает такая привычная, надежная связь между миром внешним и внутренним и утрата ее, как утрата связи между душой и телом, означает неминуемую, неотвратимую смерть. Перед нами полный коллапс культуры уже даже не в смысле элитарной игры в бисер, а в смысле организованной ментальной среды, вне которой невозможна жизнедеятельность как социального, так и человеческого организма.

Мир внешний в «Москве» — гипернатуралистичен и ярок. Он представлен множеством дорогих, изящных, стильных, великолепно снятых предметов, которые репрезентируют лишь сами себя (лед — лед, зубная щетка — зубная щетка и т.д.) и ничего больше.

Вот прежде вещи действительно что-то значили. Ирина и Марк вспоминают, как в золотые 70-е азартно фарцевали: она — трусами, а он — «пластами». А про бывшего мужа Ирина рассказывает, что он курил сигареты «Кэмел» и ботинки носил «Кэмел» и при разводе разрубил топором свое единственное приданое — антикварный шкаф. Тогда за «пласты» можно было сесть в тюрьму, за стильный твидовый пиджак — полюбить, а за порубленный шкаф — возненавидеть. Предметы несли на себе отпечаток бурной жизни, самоутверждения, страсти.

А теперь... Теперь всего вокруг стало много и все как-то перемешалось... Мы видим, что ночной клуб Ирины декорирован в стиле русского авангарда (каприз дизайнера?), живет она с дочерьми в сталинской высотке (наследство папы-писателя), а предметы их повседневного обихода — платья, стаканы, подносы, салфетки, бутылки с минеральной водой или водкой, банки с пепси-колой — принадлежат сфере более или менее качественного буржуазного ширпотреба. Но ни та, ни другая, ни третья стилистическая среда не является для героев полностью «своей» — выражающей их жизненные пристрастия и личные предпочтения.

Они существуют словно бы в «чужом» мире, среди вещей, по поводу которых нечего сказать. «Оленька, тебе нравится шуба?» — «Да, мягкая»; «Шубы обмывают водкой или текилой? Ладно, несите и то и другое»; «А вы знаете, как отличить настоящую водку от поддельной...» — и все это лениво, впроброс, бесстрастно, просто чтобы не молчать. Люди цепляются взглядом и языком за предметы, поскольку — вот они, есть, создают иллюзию объективно существующего мира: «Вот Кремль, там живет президент»; «Вот кондитерская фабрика, там делают шоколад»; «Вот музей, там висят картины»... Но в глубине души живет ощущение, что стоит все это как следует «ковырнуть», и мир повалится, «как рвота», что он только с виду твердый, а внутри все мягкое, «как тефтели с картошкой» (насчет «рвоты» и «тефтелей» формулирует аутичная Ольга, но ощущение бессмысленности и метафизической ненадежности окружающей среды свойственно всем; недаром вполне вменяемый Марк сравнивает эту реальность с «комком слипшихся, непроваренных пельменей»).

Больше того, подспудное, неодолимое раздражение по поводу внешнего мира, утратившего естественную способность быть продолжением человеческого «я», то и дело прорывается в демонстративно извращенном употреблении предметов. Майк, разозлившись на бизнес-партнера, убивает его, забрасывая коробками и банками с фирменной жратвой. Лев (С.Павлов) трахает Машу через карту Европы с дыркой, вырезанной на месте Москвы. Марк кончает с собой, съехав с трамплина на чемодане с книгами...

При этом среди огромного числа вещей, вызывающих тоскливое отчуждение или желание перевернуть все вверх дном, Зельдович размещает несколько случайных, полубессмысленных, но интимно близких героям предметов: кусок гранита, с которым Ольга поет «Заветный камень» Б.Мокроусова, Олины фотографии в доме Марка, очки Марка, которые после его смерти начинает носить Ирина, дурацкая светящаяся игрушка на веревочке, с которой Майк забавляется за минуту до гибели... Эти редкие и случайные обжитые островки в угрожающе чуждом предметном мире напоминают, что герои не монстры, а все-таки люди, способные испытывать боль от постоянного пребывания в нечеловеческой ситуации.

Суть этой муки не в том, что люди вырваны из привычной, обжитой среды и брошены в реальность, которая им абсолютно не по нутру. Суть в самом этом нутре. В том, что утрачена возможность вообще какую бы то ни было среду сделать «своей», утрачена способность к установлению единства между «я» и «не-я», иначе говоря — важнейшая человеческая способность к смыслообразованию. Ведь психика человека устроена так, что всякое новое явление, впечатление, факт и т.п. наделяются смыслом на основе включения в уже существующую систему связей. Чем более она развита и чем лучше структурирована, тем

легче, естественнее и глубже воспринимается новое. Если же система разрушена, поток жизненных впечатлений вязнет и растворяется в ментальном хаосе. И человек, будучи не в силах принимать, отвергать и как-то идентифицировать окружающую реальность, погружается в состояние апатии и жизненного паралича (потому что нельзя же активно и осмысленно действовать в мире, глубоко чуждом и не поддающемся пониманию).

Собственно, в этом печальном состоянии и пребывают практически все герои «Москвы». И ненормальная Ольга (Т.Друбич), живущая в своём замкнутом, аутичном мире, и равнодушная Маша (И.Дапкунайте), и на глазах спивающаяся Ирина (Н.Коляканова), и отчаявшийся Марк (В.Гвоздицкий), который нелепо кончает с собой, и параноик Майк (А.Балуев), утративший чувство реальности, и даже циничный Лев (С.Павлов), приспособленный вроде бы лучше других к этому бесчеловечному хаосу. В своем путаном и страстном сомнамбулическом монологе Ольга говорит, что у каждого есть «кавычка» — за нее дернешь, и мир повалится. «Кавычка» — цель, страсть, привязанность, какой-то личностный стержень, сломаешь его — человек погиб. «У тебя, — говорит Ольга Льву, — нет «кавычки», ты «серый»... Так в сценарии. Но в фильме Лев ничуть не лучше и не хуже всех прочих. Чувствуется, что и у него когда-то была «кавычка»; с другой стороны, и у остальных персонажей «кавычки» давно «повыдернуты»: мир для них давно превратился в отвратительное подобие «рвоты». Только иные не способны принять это как житейскую данность и пытаются спастись, погружаясь в иллюзии, воспоминания, в бредовые начинания по возрождению русского балета и т.д.

Зельдовичу важно не противопоставить своих героев, но уравнять их всех перед лицом общей беды. Общей не только для них, но и для нас, поскольку в художественном пространстве фильма смешаны приметы как минимум пяти различных культур, катастрофически сменявших друг друга в нашей истории: дореволюционной (Чехов, Дягилев, классический балет, ампир оперного театра), послереволюционной (русский авангард), сталинской (советские песни, архитектура высоток), застойно-диссидентской (воспоминания Ирины и Марка), современной (весь «новорусский» слой сюжета и быта). Всякий раз новая система символических ценностей вступала в свои права, уничтожая и вытаптывая предыдущую, и когда процесс прогрессирующей культурной энтропии дошел до конца, «наше наследие» превратилось в гору мертвых, молчащих обломков. Несколько абсолютно разных ценностных систем, смешавшись, образовали в нашем сознании этакие «тефтели с картошкой», и понятно, что с подобной начинкой в голове человек да и общество не способны ни на какой осознанный выбор.

Особенность эстетической структуры фильма «Москва» в том, что режиссер и зрителю принципиально не дает возможности выбрать: кто прав, кто виноват, кто плохой, кто хороший, что красиво, что безобразно. Здесь элиминирован внятно выраженный конфликт, предельно ослаблена интрига, сглажены любые этические, сюжетные, стилистические противопоставления.

Фильм отрицает привычные навыки считывания художественной информации, которое всегда есть выбор — отделение значимого от незначимого на основе предложенного кода. Зельдович словно бы предлагает нам воспользоваться несколькими кодами одновременно: и сочувствовать персонажам, и дистанцироваться от них; воспринимать их всерьез как реинкарнацию чеховских героев и поражаться вопиющим отступлениям от норм интеллигентного поведения. Авторы не скрывают предельной условности выстроенного на экране мира и все же настойчиво предлагают соотносить его с современной реальностью. Нас вынуждают любоваться красотой, физической выразительностью всех попадающих в кадр предметов и одновременно переживать бесчеловечную отчужденность вещной среды.

В результате все знаки, из которых составлен текст, оказываются изъятыми из привычного ряда оценок и ассоциаций и инсталлируются перед нами сами по себе в загадочной, мерцающей пустотелости. Быть может, самый яркий пример — эпизод безобразной ссоры между Ириной и Машей, озвученный «Маленьким адажио» Моцарта. Совершенная округлость музыкальной формы, как и резные завитки старинного дивана, помещенного в кадр, — знаки

классической культуры, физическое присутствие которых не оказывает никакого влияния на поведение и самочувствие персонажей. За счет подобного рода разрывов между внешней организацией и эмоциональным содержанием текста Зельдович и умудряется сообщить зрителю то ощущение духовного вакуума, невозможности осмысленного восприятия реальности, которым маются его персонажи.

Человек — животное символическое, в том смысле, что он не может не накладывать на внешнюю реальность систему координат своего внутреннего бытия. Даже если наличная культура не дает человеку никаких приемлемых символов и ритуалов, на уровне инстинкта все равно сохраняется потребность в ритуальных жестах и сакрализации окружающего пространства. Финальная сцена фильма, где Лев после бракосочетания с Машей и Ольгой, ведет обеих невест к Вечному огню — поклониться «солдату, которого не было», может быть прочитана не только как очередное кощунство, но и как проявление рудиментарной потребности как-то совместить якобы значимый момент жизни с якобы значимой, сакральной точкой пространства.

Неожиданной рифмой к такого рода парадоксальному завершению суперэстетского фильма о невыносимой легкости бессмысленного, внекультурного бытия стало празднование миллениума на Красной площади. Миллионы людей, движимые смутным, но неодолимым инстинктом, поперлись в новогоднюю ночь на главную площадь страны, чтобы у стен и башен Кремля и под звуки тоталитарного гимна возле саркофага с мумией развенчанного вождя выслушать приветствие демократического президента и отметить момент смены дат, произведя как можно больше дикого шума. В этом антиэстетическом «форте» — в зверином реве толпы, во вспышках петард и бенгальских огней, в животном экстазе людей, обливающих друг друга шампанским — таилась та же растерянность, то же сосущее непонимание, в какой, собственно, реальности им предстоит жить. Эта массовая и в совершенно клинических формах проявившаяся потребность поклониться «тому, чего нет», стала неожиданным подтверждением поставленного в фильме диагноза. Она свидетельствует, что «Москва» — не извращенная эстетская выдумка, но, действительно, точный фильм именно о Москве и именно о нынешнем времени.

нет страниц
72-76

СЫРОЕ И ВАРЕНОЕ

М.ЛИПОВЕЦКИЙ

След Кыси

Точное определение реального объекта: причина, которая сама по себе не существует и представлена только рядом следствий — причем таких следствий, которые проявляются как деформации и смещения.

С.Жижек. «Возвышенный объект идеологии»

Не успел я дописать колонку про новейшие русские энциклопедии и их плавный переход в эстетику и идеологию азбуки, как передо мной, как по волшебству, лег роман Татьяны Толстой «Кысь» («Подкова», «Иностранка», 2000). Только ленивый не назвал его «энциклопедией русской жизни». Соглашусь, что энциклопедия, но не историческая, а скорее метафизическая или даже естественнонаучная. Россия как повторяющий сам себя процесс, как вечное движение по замкнутому кругу. Вся прошлая, настоящая и, боюсь, будущая история, культура и литература России предстали в «Кыси» как одномоментно существующие в одном, постисторическом пространстве — после катастрофы, очередного Взрыва, ликвидировавшего всю предыдущую цивилизацию и оставившую одни Последствия: уродства и аномалии в диапазоне от хвостика до бессмертия, от летающих зайцев до ядовитых яиц, от запрета на книги до Набольшего Мурзы, присваивающего себе все когда-либо сочиненное, от огнецов до Кыси, от перерожденцев до Прежних, от Санитаров до голубчиков.

Вместе с тем созданный Толстой мир нуждается не столько в энциклопедии, сколько в азбуке (здесь в буквальном смысле только что изобретено колесо), и овладение способностью читать не механически, а с пылом душевным, но все подряд, от «Колобка» до «Гигиены ног в походе», от Пастернака до «Таблиц Брадеса», строит сюжет романа. Азбучность «Кыси» оказалась настолько узнаваемой по отношению к моменту сегодняшнему, что острый Андрей Немзер, весьма снисходительный в последнее время к иным куда более азбучным сочинениям, тут оскорбился: его рецензия называется «Азбука как азбука: Татьяна Толстая надеется обучить грамоте всех буратин» («Время новостей»). Немзер, понятно, не буратино и потому раздражается: «Так и будет. А все потому, что азбуки не выучили. Что читаем — не понимаем. Вот и я не понимаю... почему этот коктейль из хорошо известных ингредиентов (к тому же скверно взбитый — сюжетостроение у Толстой слабое) должен одарить меня высшим знанием... Конечно, Буратино книжкой с большими буквами и яркими картинками страстно пленился. Но это не помешало ему сменить азбуку на билет в кукольный театр Карабаса Барабаса».

Но именно об этом — об ожидании от книги (а шире — культуры) «высшего знания» и написан роман Толстой. О счастье, соблазне и трагедии этого ожидания. Об отказе от поисков высшего знания и о тщетности такого отказа. Герой «Кыси», книгочей и переписчик Бенедикт, сначала заворожен азбукой, а

потом из любви к искусству подается в карабасы (не с плеткой, а с крюком) — в Санитары, на всех наводящие ужас, и даже помогает тестю, Главному Санитару, захватить место Набольшего Мурзы. Но ни там, ни тут, ни в библиотеке, ни во власти не находит бедняга высшей истины, проще — смысла, а лишь умножает ощущение пустоты и бессмыслицы, лишь нагружает душу тягостным знанием об отсутствии: «Внутри — смотри, — и внутри нет его (слова, смысла. — *М.Л.*) — уже всего вывернуло наизнанку, нет там ничего! Кишки одни! Голодно мне! Мука мне!»

Комбинация энциклопедии с азбукой, кроме постмодернизма, возможна только еще в одном контексте — в контексте барокко. Это в барокко алфавит становится единственно доступной и непротиворечивой моделью универсума, взятого во всей его энциклопедической пестроте и противоречивости. И сам язык Толстой, стилизованный под сказ — вроде бы отсылающий к Лескову и Замятину, а на самом деле адекватный «новой первобытной культуре», возникающей после того, как современная цивилизация перестала существовать, — есть на самом деле барочный артефакт, нечто принципиально умышленное, невозможное, но убедительное как реальность и тем самым подчеркивающее сделанность, искусственность реальности вообще.

Сходство сегодняшней русской культуры с барокко не Толстой первой схвачено, но в ее романе оно выступает предельно ярко (даже ярче, чем в столь же гениальной, сколь и барочной «Палисандрии»). Барокко, длившееся кое-где и два века, было рождено двойным тупиком: сначала Ренессанс разрушил средневековую культуру, потом сам стремительно пришел к тому, что А.Ф.Лосев называл «кризисом титанизма». Мы пережили нечто похожее, только в сжатые сроки: сначала родился коммунизм как логичный результат тех тенденций, что изнутри подрывали русскую культуру блаженного XIX века, а затем и коммунизм пожрал самое себя, при этом завалив в подражание шекспировской трагедии всю историческую сцену трупами. Тот факт, что коммунизм — не Ренессанс, а скорее его противоположность, лишь усугубляет ситуацию.

Именно об этом пишет свой роман Толстая, изображая Россию после некоего Взрыва, начисто уничтожившего не только все прошлое, но и память о нем и оставившего только Последствия. Рисуя эту картинку, Толстая не прогнозирует будущее (поэтому «Кысь» никакая не антиутопия), а блистательно передает *сегодняшний кризис языка,* сегодняшний распад иерархических отношений в культуре, когда культурные порядки советской цивилизации рухнули, погребая заодно и альтернативные, антисоветские культурные иерархии. А те порядки, что органичны для сознания, не тронутого радиацией советского опыта, звучат так же, как и рацеи Прежних в романе Толстой — наверное, разумно, но совсем непонятно и уж точно не про нас... Главное сходство, что и в том ви́дении культуры, которое возникло в России в 1990-е годы, как и в сознании героя Толстой Бенедикта, нет *истории,* а оттого все оказывается последней новинкой: Набоков и Тарантино, «Колобок» и Мандельштам, Деррида и Шестов, «Горные вершины» и «Не ждали», Пригов и Введенский, «Гамлет» и «Муму»... И у нас есть только одна историческая веха — Взрыв, который разделил все время на «до» и «после». И в данном случае не имеет значения, сколько длился Взрыв — секунды или семьдесят лет. Он, по сути, отменил время и историю, сделав забвение единственной формой культурной преемственности. Недаром, кстати, у Толстой едят мышей, приговаривая: «Мышь — наше богатство», «мышь — наша опора». Она-то, филолог-классик по образованию, знает, что в античной мифологии мышь была символом забвения и все, к чему мышь прикасалась, исчезало из памяти.

Тема забвения как формы культурной преемственности уже возникала в русском постмодернизме — в самом начале цикла, в конце 60-х — начале 70-х, в «Пушкинском доме» Битова и в «Школе для дураков» Саши Соколова. Но Толстая впервые придает этой теме такое *веселое* звучание. «Кысь» местами действительно уморительна именно благодаря разрывам в культурной памяти — фиксируемым нами, не героем. Но эта веселость наводит на крамольную мысль о *продуктивности* забвения (в конце концов, все помнят, чем прославилось общество под названием «Память»). В этом смысле Толстая создает русский вариант деконструкции, переводит (ясно дело, не специально) Деррида на звучный

язык русского сказа и русской сказки. В сущности, так всегда Россия усваивала западные абстракции, находя для них эмоциональные и эстетические эквиваленты, которые оказывались одновременно формой критики авторитетных концепций.

«Забвение значит опосредование и выход логоса за свои пределы», — утверждает Деррида[1]. И парадокс романа Толстой состоит в том, что насыщенный, с одной стороны, богатейшей литературной цитатностью (книги, которые читает Бенедикт, в пределе представляют *всю* мировую литературу — весь *логос*), а с другой стороны, роскошным квазипростонародным сказом, новой первобытной мифологией и сказочностью он тем не менее оказывается блистательно острой книгой о *культурной немоте* и о *слове*, немотой и забвением рожденном: «Как же нет? А чем же ты говоришь, чем плачешь, какими словами боишься, какими кричишь во сне... Вот же оно, слово, — не узнал? — вот же оно корячится в тебе, рвется вон! Это оно! Это твое! Так из дерева, из камня, из коряги силится, тщится наружу глухой, желудочный, нутряной мык и ныk, — извивающийся обрубок языка, раздуты в муке вырванные ноздри». Это слово есть *след* существующей культуры: непонимание Бенедиктом того, что он читает, и в то же время его жажда подражать и повторять то, что он прочитал, его нелепые потуги *жить по книге* и трагикомические результаты этих попыток, его фатальное непонимание Прежних (ничуть не проходящее и после того, как им прочитана вся библиотека тестя) — все это знаки забвения, но одновременно и того, что Деррида называет *differAnce* — различАние (или разлишение — в другом переводе). Эта центральная (и почти неуловимая) категория философии Деррида определяет принципиальное исчезновение «означаемого» или же высшего знания, объективной истины, главной правды о мире и более того — первоначала, реального объекта. Все движение культуры создается игрой *означающих* — слов, букв, знаков, символов... И именно непонимание, забвение и смещение прежних смыслов создает след и различАние, без которого нет движения культуры. Особенность русской культуры (опять же не Толстой первой замеченная, но ею остро прочувствованная) состоит в том, что различАющий *след* в ней всегда стремится начисто *стереть* предыдущий знак и начертать что-то новенькое, по смыслу противоположное, поверх чего будет нарисовано еще что-то, и еще, и еще, и каждый раз новый след будет затирать ближайшее значение и пытаться возродить предыдущее, создавая при этом — в силу забвения, неотделимого от операции различАния как стирания, — нечто небывалое.

Вот почему у Толстой власть какого-нибудь очередного Набольшего Мурзы есть в первую очередь трансформация авторитета «властителя дум», написавшего *все книги на свете*. Но эта власть алогичным образом одновременно предполагает тотальный запрет на книги. Вот почему любовь к чтению приводит Бенедикта в ряды инквизиторов, наказывающих и убивающих за хранение книг. А захват власти тестем Кудеяр Кудеярычем (любителем и знатоком книг) ведет к изгнанию Бенедикта из терема-библиотеки и «репрессиям» против Прежних — хранителей огня не только в переносном, но и в самом что ни на есть буквальном смысле... След по-русски замешен на разрушении, которое первоначально обращено на ближайшее прошлое, но, подобно радиации, заражает и заряжает настоящее и будущее. Разрушительная энергия взрывает след изнутри. И потому российская структура следа превращает каждое новое культурное движение в оксюморон, столь же успешно стирающий самое себя, как и предшествующие означающие, — этот закон выведен Толстой почти с математической неизбежностью.

Более того, «след — это не только исчезновение (перво)начала, он означает также... что (перво)начало вовсе не исчезло, что его всегда создавало (и создает) возвратное движение чего-то неизначального, то есть следа, который тем самым становится (перво)началом (перво)начала»[2]. Такое первоначало создается и в «Кыси»: оно и называется словом Кысь. Борис Парамонов в рецензии на роман поясняет: «Кысь — Русь. Цепочка звуковых ассоциаций ясная: кысь-

---

[1] Деррида Жак. О грамматологии. Перевод с французского и вступительная статья Н.Автономовой. М., 2000, с. 156.

[2] Там же, с. 187.

брысь-рысь-Русь. Русь — неведома зверюшка». Действительно, неведома. Неведома и невидима, и говорить о ней нельзя, и только известно, что несет она гибель и лишает разума («логоса» то есть): «Пойдет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! И хребтину зубами: хрусь! — а когтем главную жилочку нащупает и перервет, а весь разум из человека и выйдет. Вернется такой назад, а он уж не тот, и глаза не те, и идет не разбирая дороги, как бывает, к примеру, когда люди ходят во сне под луной, вытянувши руки, и пальцами шевелят; сами спят, а сами ходят».

Кто не согласится с определением России как невидимой зловещей кошки, перекусывающей «главную жилочку» и превращающей человека в «сомнамбулу в тумане» (так, кстати, назывался один из последних — лет десять назад — рассказов Толстой)? И о чем же еще вся русская литература, как не о Руси, не о ее загадке? «Все у меня о России, даже когда о себе», как писал один забытый теперь поэт. Русь-Кысь — это и есть *означаемое* русской культуры. Но его-то и нет. Его всегда нет, и всегда нет слова, а один только «мык и ныk». Точнее, Русь каждый раз создается заново из слов и знаков, из означающих — всегда немотствующих, всегда мучительно неадекватных страшной «неведомой зверушке». В этой, казалось бы, абстрактной механике ключ к кульминации романа Толстой, когда Бенедикта, начитавшегося книг, ошалевшего от них, но так и не нашедшего среди них «главную-то, где сказано, как жить», вдруг называют Кысью: «А кто же? Пушкин, что ли? Ты! Ты и есть... А ты в воду-то посмотрись, в воду-то... Хе-хе-хе... Самая ты кысь-то и есть... Бояться-то не надо... Не надо бояться... Свои все, свои...» Смысл этой аллегории (барочной, без сомнения) очевиден: Русь-Кысь рождается из умножения непонимания-забвения на прошлые слова, письмена, традиции — рождается из различАния, иными словами.

Это превращение русского мальчика, жадного читателя, ищущего в книжке высшее знание, в страшную Кысь-Русь, смертоносную и невидимую, и есть знак трансформации мыка в новое слово, знак разрешения немоты. Разрешения трагического во всех отношениях. Сама Толстая в финале явно пытается возвысить Бенедикта до Прежних, до хранителей памяти, а не забвения, разыгрывая заново концовку из «Приглашения на казнь». Однако весь ее роман противоречит этому финалу, ибо доказывает жестокий закон движения культуры, состоящий в том, что побеждают не памятливые, а забывчивые. Дикари, гунны. (Прошу не понимать меня упрощенно: Бродский и Венедикт Ерофеев тоже были дикарями. По отношению к нормам тогдашнего культурного истеблишмента, представленного, допустим, Евтушенко или Бондаревым.) Именно они, дикари и гунны, — от непонимания, от незнания контекста — смещают знаки и значения, именно они создают след, именно их немота оборачивается новым словом, из которого опять и опять встает новая и все та же Русь-Кысь. Нам же, претендующим на роль Прежних, хранителей памяти и накопителей знаний, остается полезная, но заведомо *неблагодарная* роль тормозов, создающих сопротивление и сдерживающих тем самым культурное движение к «новому слову», балансирующих плюс минусом, а минус — плюсом, вызывающих разность потенциалов, без которой, как учили в школе, ток не пойдет... Иными словами, создающих напряжение *различАния* и углубляющих борозду *следа*. Не больше. Но и не меньше.

ЗАПИСКИ БЕГЛОГО КИНЕМАТОГРАФИСТА

МИХАИЛ КУРАЕВ

Про Щеглова

Трудно определить, мне по крайней мере, свое место в кругу общения Михаила Щеглова, среди его приятелей и коллег. Но сделать это желательно, и вовсе не для преподнесения собственной персоны, но для обозначения той точки, откуда читателю предлагается увидеть этого замечательного человека. В большем приближении или во взгляде с более удаленной точки, наверное, он предстанет несколько иным.

В наших отношениях не было предисловия, не было знакомства. Как говорится, встретились и пошли... Начали мы работу на «Ленфильме» почти одновременно. Не разделенные заметной дистанцией в возрасте, мы, естественно, обращались друг к другу по имени. При этом я любил именовать его по имени-отчеству, а он частенько называл меня детским ласковым именем. В этом была наша игра, имеющая для меня вполне ясную подоплеку. Я все время собирался его спросить, да тридцати лет не хватило, знал ли он или нет про обычай, существующий в смоленских деревнях. Там к людям молодым, лет этак до четырех-пяти, обращались по имени-отчеству. Стариков же, напротив, именовали званиями детскими, ласковыми — Васенька, Варюшка, Сенечка... Так вот и у нас повелось с самого начала долгого путешествия рядом. Мы то приближались, то отдалялись друг от друга, подчас на годы, но навсегда сохранили наш пароль общения, обозначавший меня неизменно стареньким, а Михаил Савельича столь же неизбывно юным.

Кинематограф — система глубоко иерархичная.

«Самое демократическое» внутри себя оказалось разделено на сословия, разряды, а может быть, и классы. Наиболее же простое и самое непреодолимое деление лежало в принципе «свой» — «чужой».

Будь ты семи пядей во лбу, трех званий и пяти медалей, стоит на тебе клеймо «не наш» — и будешь это чувствовать, а если не очень чувствительный, то дадут понять. Судя по рассказам старожилов, так было и до войны, было так и при нас. Так и остались «не нашими» для ленфильмовского «дворянства», например, и Глеб Панфилов, и Сергей Микаэлян, люди антиклановые по своей природе.

Чтобы быть правильно понятым, скажу, что профессиональные корпорации, это наследие средневековых цехов, — вещь не такая и худая. Профессия жива критериями мастерства. А где формироваться этим критериям, где им храниться, передаваться в новые, молодые руки, как не в профессиональной корпорации.

По моему убеждению, «операторский клан» на «Ленфильме» более всего отвечал представлению о средневековом цехе в его романтическом блеске. И сказалась здесь роль удивительного человека, яркой, неповторимой лично-

сти — Андрея Николаевича Москвина. Он умер рано, в начале 60-х, но созданный им цех жил так, будто бы патриарх и учитель в любую минуту мог посмотреть твой «товар», а именно так он называл отснятый материал, и произнести лаконичный и отрезвляющий, приговор: «Приближаетесь к совершенству театра теней...»

Никогда не пустовал трон и в режиссерском цехе, а вот в среде художников «Ленфильма» (опять оговорюсь: как мне кажется) клан с непререкаемым вождем так и не образовался. Не преуменьшая роли и авторитета Игоря Николаевича Вусковича, и художника высокопрофессионального, и организатора настоящего, надо сказать, что в среде художников на студии не было ни москвинского патриархата, ни, к примеру, авербаховского самовластья.

История кланов и сект в советской кинематографии едва ли будет когда-нибудь написана. Интереснейшие на эту тему рассказы нашего со Щегловым художественного руководителя, много лет возглавлявшего Второе творческое объединение, Александра Гавриловича Иванова не вошли да и не могли войти по понятным причинам в его замечательные мемуары. А как было бы интересно прочитать живые воспоминания Евгения Вениаминовича Червякова, но он погиб, защищая Ленинград, или Владимира Михайловича Петрова, увы, хотя и прожил он жизнь долгую, в высшей степени интересную, талантливую, но ушел совершенно незаметно, будто затерялся где-то в середине 60-х...

Какое это все имеет отношение к Щеглову Михаилу Савельевичу, в штате «Ленфильма», если мне память не изменяет, не числившемуся, но свое вторжение в кинематограф обозначившему с впечатляющей яркостью? Самое прямое.

По моему представлению, Михаил Щеглов, художник самобытнейший и верный самому себе (важнейшее качество художника подлинного!), не вписался в предлагаемые нашим кинематографом рамки работы художника с первых своих шагов[1].

Когда Щеглов появился на «Ленфильме», пошел по его кольцевому коридору, чуть переваливаясь с ноги на ногу, как медвежонок, выучившийся ходить на двух лапах, мало кому могло прийти в голову, что у этого человека не только походка своя, но и путь свой и только свой и за ним, ковыляющим, пойдут и те, кто уже обрел поступь, и те, кто успел прославиться прыгучестью.

Мы познакомились на кинокартине «Зимнее утро». Ставил фильм Николай Иванович Лебедев, классик советского кино для детей и о детях. В основе картины была повесть ленинградской художницы Т.Цинберг, сочинение трогательное, в жанре военных мелодрам, история тринадцатилетней девочки и ее пятилетнего «приемного брата», чудом выживших в блокадном Ленинграде.

Для Щеглова это был дебют в кино, его пригасили в качестве художника по костюмам. В моей редакторской практике это была, кажется, вторая картина, так что мы оба были начинающими.

Фильм «Зимнее утро» имел счастливую судьбу в кинопрокате плюс Золотой приз Московского международного кинофестиваля по разделу «Детское кино». Говорю об этом с удовольствием, потому что вклад в этот успех Михаила Щеглова оказался куда большим, чем можно было ожидать от достаточно скромной роли художника в «некостюмном» фильме.

Михаил Савельевич уже на первой своей картине обнаружил поразительное качество: он умел втягивать окружающих в *свою* работу! Прошу читателя с доверием и вниманием отнестись к этому суждению, стоившему долгих поисков определения особенности работы Щеглова в коллективном искусстве. Так что позволю повторить: умел втягивать в *свою* работу.

В кино, как принято говорить, все работают в одну «копилку». Так-то оно вроде бы и так, но кто определяет, что нести и что оставлять в этой «копилке»? Режиссер? Как правило, конечно, но не обязательно. Если речь идет об экрани-

---

[1] В Справочнике Союза кинематографистов СССР за 1986 год нет фамилии М.С.Щеглова. Впервые же его имя появилось в титрах фильма «Зимнее утро» в 1967 году. Двадцать лет работы в кино и какой работы! И... «не наш». Увы, ситуация не из редких.

зации Пушкина или Чехова, то «заказчиком» для всех участников работы в первую очередь будет автор экранизируемой вещи. Служат Чехову — вот тебе «Дама с собачкой», служат режиссеру — смотрите фильм «В городе С.».

Много ли может сделать художник по костюмам, новичок в кино, в создании интонации фильма, в определении его художественной физиономии?

Оказывается, если он может увлечь режиссера в первую очередь *своей* работой, то результат может быть совершенно необыкновенным.

Николай Иванович Лебедев, несмотря на свой огромный опыт, авторитет, выработанные приемы, устоявшиеся привычки и немалый возраст, умел слушать. Я не присутствовал при разговорах Щеглова с режиссером, во всяком случае, они мне не запомнились, но то, что Николай Иванович не просто увидел, но услышал эскизы Щеглова, проникся логикой и чувством, продиктовавшими их создание, придало «Зимнему утру» тона, отличающие этот фильм от других его картин о войне, даже снятых позднее, «В то далекое лето» например.

Николай Иванович Лебедев не был приверженцем стилистических поисков, стиль не был сильной стороной и лучших его картин, у него были иные интересы, как говорится нынче — иные приоритеты. Как же получилось, что, работая в устоявшейся уже творческой группе, с постоянным оператором Семеном Ивановым и главным художником Алексеем Федотовым, Лебедеву удается создать фильм, стилистическую цельность и тонкость которого отметила и пресса, и решение жюри Московского международного кинофестиваля?

Стилистика фильма о войне для детей... Где в фильме грань в изображении войны, человеческих страданий, за которую нельзя переступать, а отступать от нее, значит, погружаться в приблизительность, оставаться в плену общих мест.

В предложенных Щегловым эскизах костюмов нежность к людям, присутствующая в повести, была обращена к главным персонажам и окрашена едва уловимой иронией.

Что за ирония в блокадной истории? Но ирония — это прежде всего дистанция, признание неполноты предъявляемой действительности, почва ее — несоответствие притязания и реальности.

В том-то и дело, что Щеглов, сам блокадник, не мог «слиться» с разыгранной трогательной историей. Он знал больше, чем положено знать об этой жизни детям. И он нашел, как мне кажется, отличный способ сказать об этом... Впрочем, ох уж это рецензентское «нашел» — душа подсказала!

Его эскизы костюмов были избыточными. Кому-то показалось, что дебютант хочет предъявить пополнее именно себя. Нет, конечно, он предъявлял город, горожан на улице, в очереди, в бомбоубежище, за работой во дворах... Он одел в костюмы и вывел, предложил вывести в рассказ народ, едва в сценарии обозначенный. И этот молчаливый хор должен был сказать то, что не могли сказать ни сентиментальный сюжет, ни его главные герои.

Героям повести повезло, а Щеглов ввел в картину еще и тех, кому повезло меньше, скажем так. На авансцене разыгрывалась в конечном счете, и слава Богу, счастливая история, но кадр, благодаря заполняющему его населению, обрел и глубину, и дополнительный вес.

После окончания картины Михаил Савельевич подарил мне несколько эскизов костюмов к фильму. Заключенные в застекленные рамки, вот уж сорок лет они живут в моем доме. Пару раз автор забирал их на выставки и возвращал.

Я очень люблю эскиз с размашисто написанным названием «Очередь». Он висит у меня в кабинете. Переводчица из Италии Катерина Фианакка, издавшая в Риме мою небольшую повесть «Блок-ада», увидев этот эскиз, заплакала. Промокнув слезы, спросила: «Это правда?» Я рассказал ей о том, как Щеглов пришел к этой правде, чуть переваливаясь с ноги на ногу, поскольку ноги-то он из блокады унес, да не целиком...

Появление Михаила Щеглова в съемочной группе «Зимнего утра», как оказалось, было для меня чрезвычайно важным. Он и меня как-то совершенно незаметно, без «давай поговорим», «надо бы обсудить», без велеречивых «видишь ли», «понимаешь ли», обозначающих многозначительность «творческих разду-

мий», без каких-либо организационных приспособлений втянул в *свою* работу.

Щеглов расширял сюжет, расширял историю, включал в нее новое содержание своими средствами. Хотелось идти вместе с ним, действуя своими средствами. Заработала фантазия...

В сценарии был такой эпизод. Катя, героиня, спит в промерзлой комнате, голодная, укутанная всем, что было под рукой. Ей снится зимний бал во Дворце пионеров. Счастливая довоенная жизнь. Девочки в балетных пачках, блещущая огнями елка, беззаботная ребятня...

«Николай Иванович, а что, если не показывать улыбающуюся спящую Катю, а привести ее вот в этом блокадном обличье на бал?» Принято. «Николай Иванович, а что, если она подойдет к буфету, где за стеклом будет груда еды, бутерброды, печенье, конфеты, шоколад?» И это годится. «А что, если буфетчица в крахмальной наколке спросит: «Что тебе, девочка?», а Катя ответит: «Хлеба»? Это уже на съемках...

Так все на экране и произошло. Но движение вширь этим не ограничилось.

Мы придумали, и Николай Иванович охотно принял предложение показать город глазами тех, кто пришел его уничтожить. В фильм были включены внесюжетные эпизоды на немецкой дальнобойной батарее, готовившей по остроумному выражению одного из реальных немецких артиллеристов, «фарш» из ленинградцев...

Эти эпизоды, даже исполненные, на мой вкус, весьма декоративно, зрителями, и такими строгими, как Борис Федорович Чирсков, например, воспринимались, как говорится, в соответствии с замыслом.

Редактор на съемках — лицо эпизодическое, и потому увидеть во всех подробностях исполнение своей роли Михаилом Щегловым в ходе съемок фильма «Зимнее утро» не представлялось возможным.

Режиссеры, приглашавшие Михаила Щеглова в съемочную группу, делали фильмы, каких ни до того, ни после в их практике не было.

И если спросить, что общего между такими несочетаемыми в своей творческой манере режиссерами, как Александр Иванов, Евгений Шифферс и, к примеру, Геннадий Полока, то ответ может быть только один: общее между ними — Михаил Щеглов, все остальное — врозь!

В кино, когда Щеглов уже выступал художником-постановщиком, его интересовала живописная статика, кадр как бы предполагал еще и багет... А вот в живописи он умел запечатлеть движение.

Как на старых фотографиях у движущихся предметов и людей не бывает резко очерченного контура, так и на его картинах резкая грань редкость.

Его живописные работы как бы «не в фокусе», в них цвет договаривает то, что следовало бы сказать линии. Но линия... Это грань, рубеж, остановка, а перед ним мир живой, движущийся, дышащий, еще сам не знающий себя до конца.

Живописец открывает перед нами созданную им природу и предлагает уже нам самим установить отношения между природой реальной и той, что представлена художником. Щеглов отдает должное декоративности окружающего нас мира. Это почти философия. Его правоту принимаешь не сразу. Могу лишь быть благодарен судьбе за то, что длительность общения с его работами позволила мне от сердечной, почти бессознательной привязанности шагнуть к единомыслию.

Что гнаться за «полнотой» изображения, если ты не располагаешь глубинной зоркостью Рембрандта или Дюрера? Окружающий нас мир все равно неуловим, он это понял раньше меня.

«Ты думаешь, что это лик? Но это всего лишь личина».

«Размытые черты? Но окончательных черт в мире нет».

Его, как мне кажется, мало интересовали мясо и кости, составляющие человека. Он улавливал и умел запечатлеть видимое ему лишь одному излучение, источаемое каждым человеком, излучение, сообщающее о его сути.

Он следовал старой заповеди живописца: «Не совершенство образца, а лишь совершенство его понимания создает произведение искусства».

Нарисованное Щегловым никогда не вызывало у меня вопроса: как это сде-

лано? Так же как не приходило в голову заглянуть в горло певцу, чтобы узнать, почему его голос приводит твою душу в волнение. Впрочем, знающие люди сумеют, надо думать, объяснить обаяние его работ, меня же они подкупают интеллигентностью, предполагающей большую, скрытую от людей работу души и ума и негромкий, ясный голос в рассказе об этой работе.

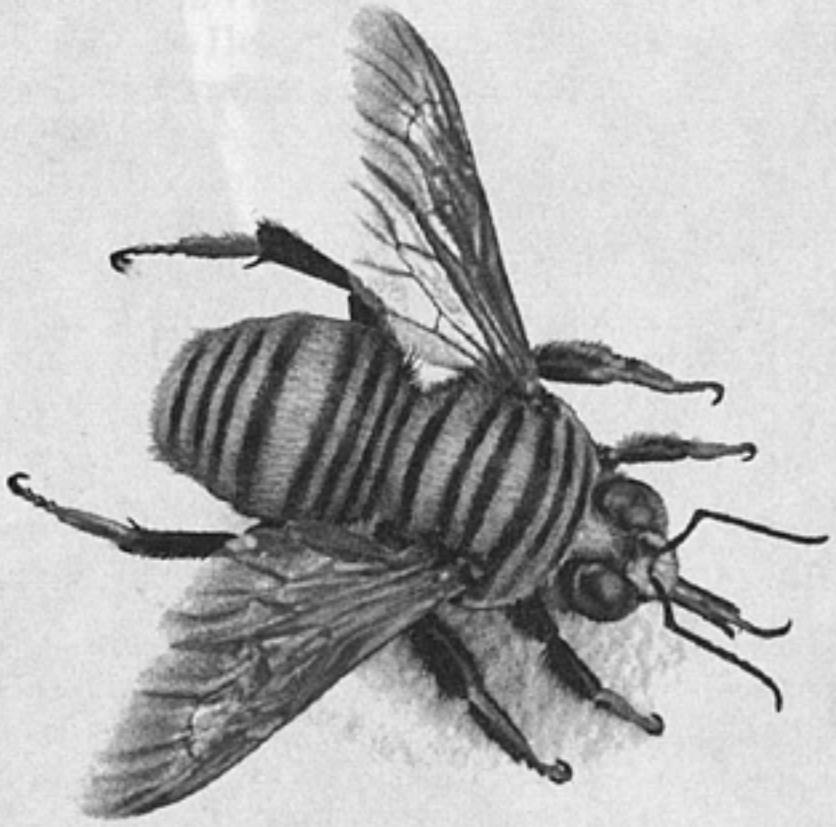
Душа Щеглова-художника, как мне кажется, принадлежит театру. И даже если не знать о его театральных работах, сама его живопись — это уже театр. Что это значит? Объяснить трудно, но после одной из его представительных выставок я объяснил это себе следующим образом. Одни художники — изображают, а Щеглов — представляет. Вот и вся разница.

Каждая его живописная работа — это представление! Даже если это эскиз к картине... Вот сестры Комиссаржевские, парный портрет, эскиз к фильму «Я — актриса». Это тоже одно из дорогих мне украшений моего жилища. Нескончаемый диалог розового и голубого, теплого и холодного, живого и мертвящего...

Картины Щеглова не могут надоесть, с ними не скучно, там идет представление! Успевай следить...

Интересно было бы увидеть и его «представление» обо мне, не из тщеславия, скорее все-таки из любопытства и доверия. Сколько раз Михаил Савельич, упершись в меня не столько глазами, сколько лбом, ровным, казалось бы, не знавшим высоких тонов голосом говорил: «Надо тебя написать...», «Пора тебя написать...», «Ну, когда придешь посидеть?..» Казалось, времени впереди немерено.

Нами не мерено, а кем-то отмерено, и очень скупо.



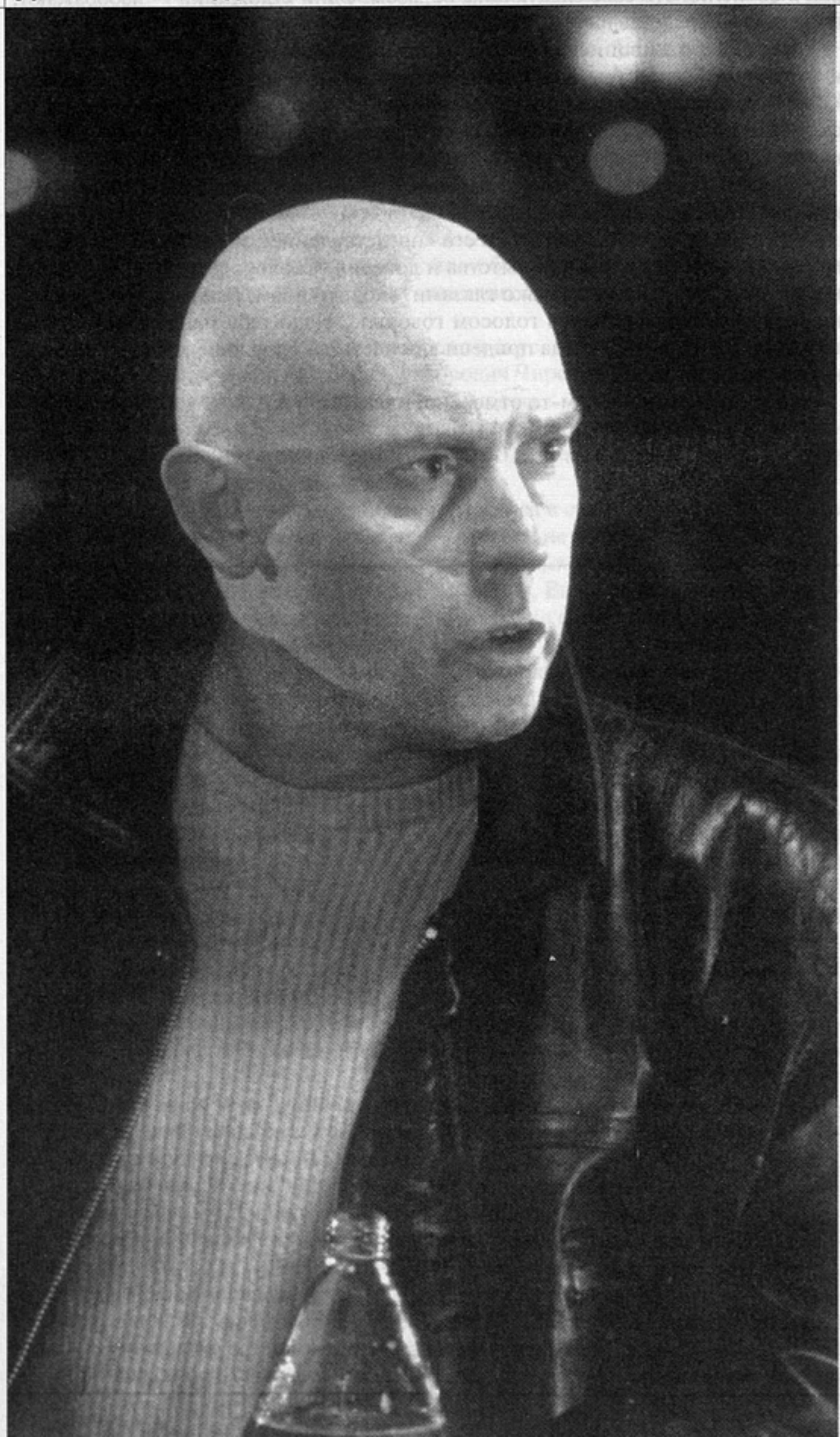
Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

И М Е Н А



Виктор Сухоруков

В.СУХОРУКОВ:

«Я хочу попасть в историю...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Предисловие

Я очень верю в чудеса, в мистику, в совпадения, в случайности. А в этом году их в моей жизни было ой как много. Все, что со мной происходит, я пока не могу объяснить. Может быть, это чудо? А может быть, влияние Бога? Либо какого-то ангела-хранителя?

И неспроста вы приехали ко мне на исходе 2000 года из Москвы, из журнала, которому я с удовольствием даю интервью...

Что я имею в виду? В конце 1999 года я вдруг решил отправиться в Орехово-Зуево, на свою Родину. Я решил отметить первый январский праздник там, где произрос, где отец уронил семя, из которого вырос потом Витька Сухоруков. Именно оттуда кинулся я в свое актерское странствие, в чужой мир.

А учился я в Москве! В ГИТИСе, на курсе В.П.Остальского с 1974 по 1978 год. Сразу после института Петр Фоменко пригласил меня в Ленинград, в Театр комедии, на роль семидесятилетнего старика. А мне было всего двадцать шесть! Через четыре года Фоменко уехал в Москву...

Я спиваюсь, и меня выгоняют из театра по статье. Но об этом позже... Давайте закончим предисловие.

Там, в Орехово-Зуеве, я почувствовал, что наступающий год будет для меня особенным. Я даже вспомнил гексаграмму, которую мне нарисовала одна женщина. На ней 2000-й — высшая точка моего бытия! Я чувствовал, что перешагиваю невидимую линию... И мои предчувствия оправдались. Я вхожу в новое тысячелетие, будто ведомый высшими силами бытия!

Вы хотите знать, верующий ли я человек? Отвечу — да, верующий. Но не религиозный. Я прошу прощения у Господа, ложась спать, благодарю Его за каждый прожитый день, но никогда не разбиваю лоб в церквах, на улицах и на кладбищах. Почему так? Наверное, стесняюсь.

Знаете, что самое удивительное на фоне общего благополучия событийного ряда? Я до сих пор живу в великом искушении. Меня окружают такие соблазны и провокации! Ну как, в отношении чего? *(Резко и брезгливо.)* В отношении пьянки... Но я пребываю в сухом законе жестко и категорично. Хотя *(наливается краской, глаза сатанеют, интонация становится угрожающей)* ... бесы хороводом ходят вокруг меня! В разных одеждах и обличьях! Но если уступлю им, наступит конец для Витьки Сухорукова... Имея репутацию пьющего человека, я своим сегодняшним существованием заявляю, что Сухоруков не пьянь! Он о дно еще не ударился! И вряд ли такое сделает! Потому что, почуяв славу, он не расслабился, а, наоборот, насторожился!

Почему успех не пришел ко мне раньше? Мне казалось, что я проснусь знаменитым уже после «Бакенбард», после «Комедии строгого режима». Почему это случилось только сегодня?

Так вот, Лена, сейчас я пребываю в состоянии завершения, будто подхожу к финишу. В моих словах нет ничего плохого, потому что, подходя к финишу, я не чувствую *конца*! Мне видится только начало нового витка жизни.

2000 год... В этом году все заговорили об инфернальности моей актерской индивидуальности, о странности, о параноидальности, о том, что я хожу по лезвию, существую между реальностью и другим измерением. В этом году меня спросили: «Ты добиваешься хороших результатов трудами или Боженька тебя поцеловал?» И я ответил, устав доказывать, что не зря ем актерский хлеб: «Ты меня хоть расстреляй, но я никогда не подниму вес в сто пятьдесят килограммов. Поэтому элемент труда, конечно, существует, но и дар Божий точно есть».

Я настолько привык трудиться, доказывая свои способности, что, доказав, по инерции продолжаю работать так же усердно, самозабвенно и истошно. Я тяжело рожаю роли. Почему тяжело? Потому что быть органичным — значит натянуть костюм персонажа на себя так, чтобы швов не заметили. А чтобы не было видно швов, надо ювелирно зашивать, заглаживать и утюжить образ, чтобы о тебе впоследствии сказали — «как собака на сцене».

Актерская тайна, или Теория третьего «я»

А в чем моя тайна, хотите, скажу? Во-первых, у меня есть козырь — урок, который я освоил еще в ГИТИСе. Какой бы абсурд, какую бы карикатуру, какой бы шарж я ни играл, какой бы поверхностной ни была история человека, я должен сделать ее живой. Самую глупую фразу, самую нелепую и абсурдную я имплантирую в себя, чтобы она стала моей собственностью.

Теперь во-вторых. Одно время мне казалось, что я острохарактерный актер, но постепенно у меня сформировалась другая, но очень четкая позиция по отношению к моему амплуа. Я сторонник игры-столкновения. Интереснее всего столкновения внутри человеческой личности. Я строю свою роль, как строятся в мире день и ночь, любовь и ненависть... Я открыл свой параграф в профессии, который гласит: «Актер должен быть соткан из противоречий». Это дает бесовщину не только в глаз, не только в ребро, не только в игру... С одной стороны, я не хочу, чтобы обо мне говорили: «Ой как шакалит, как наигрывает, ну клоун!» А с другой — не хочу быть *тяжело*-бытовым, *тяжело*-реальным — с ногтями, с потом, с фекалиями. Актер должен пребывать над жизнью! Он должен находиться немного *на взлете, над* играемым образом.

Говорят о человеке и его тени, о человеке и его отражении, то есть принято делить личность на бинарные пары. Я же вывел теорию третьего «я».

Что это такое? Вот одно «я» перед вами, второе «я» внутри меня, и оно спорит со мной, с моим первым «я». А третье «я» во мне же, но оно пребывает в должности судьи первого и второго «я».

Когда первое говорит: «Хочу!», внутреннее (мы его обычно называем — внутренний голос) отвечает: «Не смей!», но только третье «я» делает вывод, то есть принимает решение, не связанное ни с первым, ни со вторым «я». Третье «я» намного сильнее меня и моего внутреннего голоса.

Я понял, что довольно близок к Михаилу Чехову. Случается, что я *вижу,* как, играя роль, *не управляю* своим персонажем. В какой-то момент третье «я» находится над моим левым ухом и висит там, будто шаровая молния. Оно и руководит мной и моим персонажем. Образ выходит у меня из подчинения, и я, Витька Сухоруков, кричу ему: «Стой! Куда ты? Что ты делаешь? Не смей!» А третье «я», как черт на плече, хулиганит и шутит надо мной! В результате, когда персонаж возвращается в меня самого, я облегченно вздыхаю: «Слава Богу, не натворил ничего худого». Вот это и есть самое дорогое в творчестве. Может быть, это шизофрения? Но раз я осознаю происходящее, то речь идет не о болезни. Наверное, речь идет о каком-то *надпрофессиональном* владении ремеслом.

Играя роль, я сначала сочиняю, придумываю, внедряюсь в игру с образом («вживаться» — плохое слово, потому что вживаться невозможно). А потом смотрю как бы со стороны и на персонаж, и на самого себя. Такова моя теория третьего «я».

Знаете, какая у меня самая любимая роль? Виктор Иванович в фильме Балабанова «Про уродов и людей». Странно, что российские актеры называют любимыми не самые популярные роли. Тогда как в Голливуде актеры любят роли, которые принесли им успех и деньги. В этом разница между нами.

Один из пунктов российского менталитета — садомазохизм. То, что нас мучает, не дает покоя и лишает сна, мы сначала ненавидим, а потом любим и бережем. Как я не-на-ви-дел свой персонаж в «Уродах»! Это было такое внутреннее

противостояние! Теперь же я безумно к нему привязан. Каждый раз, когда пересматриваю картину «Про уродов и людей», с удивлением гляжу на свою работу. И думаю: «А как это он сделал? Куда это он смотрел? Интересно, а что же им руководило?» Я говорю так о Сухорукове, представляете? Это редкий случай, потому что обычно я говорю о нем другое: «Ну что он, идиот, делает, ну разве так можно играть?»

Праздник души и именины сердца, когда ты способен отключаться и видеть себя третьим «я».

«Бакенбарды»

Разум — это бацилла

Теперь об одиночестве... Есть слово «одиночество», и есть слово «одинокость». Я пребываю не в одиночестве, а в одинокости. Это говорит о том, что я в гуще событий, я среди людей, я замечен. Но я импульсивный человек, и многие вещи меня не устраивают, раздражают, я часто бываю не согласен с положением дел. Но не спорю с миром. Потому что мир таков, каков есть. Более того, не я его выбирал, а он меня выбрал! Поэтому даже плохая погода в Питере меня устраивает.

Однажды в момент депрессии и апатии, когда я, казалось, разрушался изнутри, я шел по улице. Сел на скамейку и вдруг захотел проклясть этот несовершенный мир. Так я его воспринимал тогда. Но я сказал себе: «Подожди, Сухоруков, а кто ты есть?» И в ту же секунду возникло *нечто* и, окутав меня с ног до головы, позволило увидеть мир *глазами Отсутствия*! Я отслоил себя от реальности и очутился в прозрачном аквариуме. Я понял, что умер. А мир живет без меня — машины ездят, светофор зажигается и гаснет, двери магазинов открываются и закрываются, моросит дождь. *(Срывается на страшный крик.)* А меня-то нет! Но они живут! Как так?! «Вот именно, Сухоруков, — сказал я, — до тебя так было и после тебя так будет. И ничего не изменится». От возмущения я перешел к страху, а уж от него — к великому спокойствию. Мы здесь гости, какие могут быть претензии к хозяину?

Не поняла?! Слу-шай!!! Поняв, что все мы здесь гостевые люди, я раскрепостился, стал более бесстыдным! Я ощутил сладость внутренней свободы, понимаешь?! А что такое внутренняя свобода? Это естественный контроль своего поведения. Когда я свободен, мой ум легок и ясен! Что, в свою очередь, дает мне право быть *великим импровизатором*, *отличным сочинителем*!!! У меня разрушились идеологические, социальные и индивидуалистические шоры. Я *превратился* в творческого космополита!

И последнее, но очень важное.(*Делает глубокий вздох, который «разрывает» его грудь, он весь ширится и весь исчезает в шепоте.*)Когда я находился в стеклянной колбе, вне мира, я вдруг осознал, что самый главный вирус на земле — человеческий разум. Разум — самая страшная бактерия на планете. Знаешь почему?

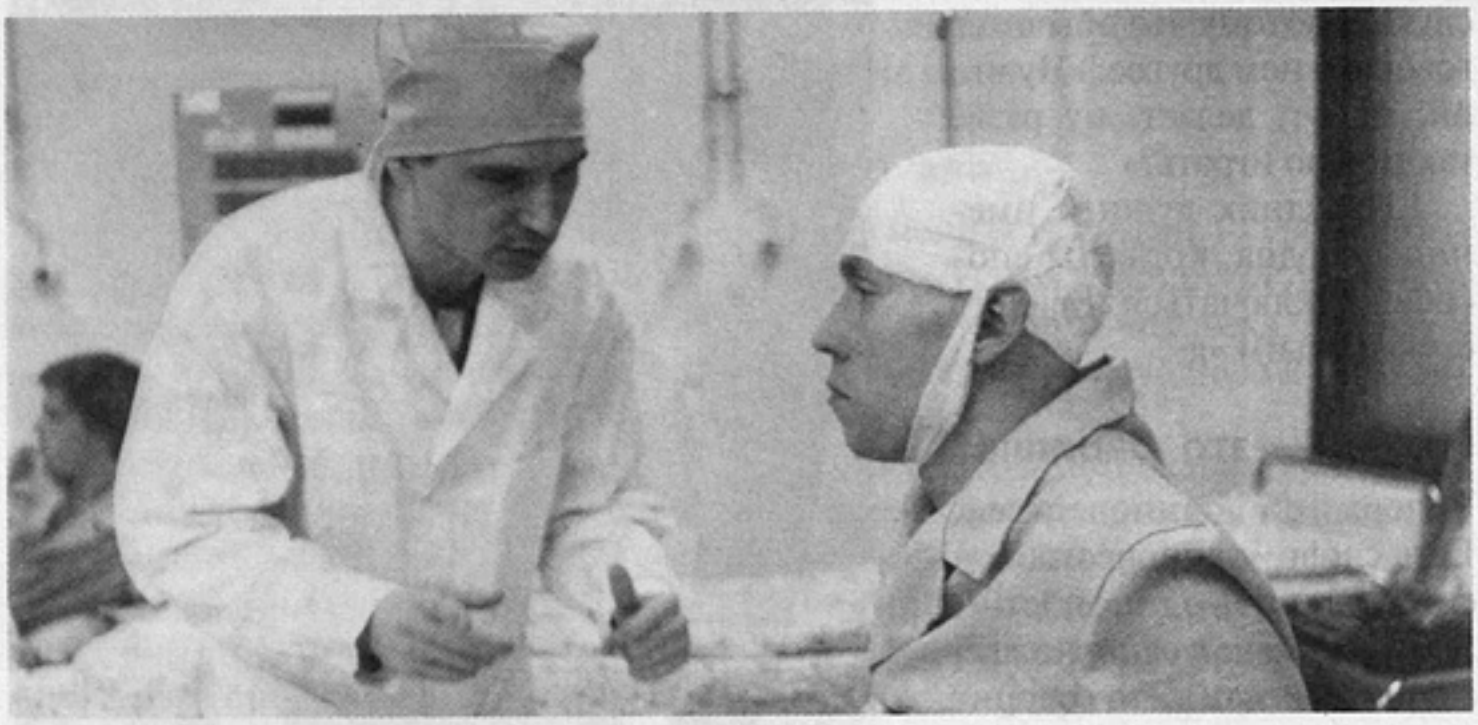
Потому что если есть день и ночь, яд и противоядие, то какова альтернатива разуму?! Безумие! Возникает вопрос: что сильнее? Безумный человек совершает поступки неосознанно, а разумный — вполне сознательно, отчего еще больше страдает... Все мы пострадали от величия природы, то есть от разума.

Поэтому, когда я беру себе роль, я не спрашиваю, как ест мой персонаж, во что он одет... Я копаюсь в его биографии — что он любит и что ненавидит? Безумен он или разумен.

Три мечты Виктора Сухорукова

Елена Кутловская. Вы могли бы убить старушку процентщицу, ради того чтобы доказать себе обладание бесценной внутренней свободой?

Виктор Сухоруков. Нет, конечно. Потому что я уважаю эту старушку. Раскольников согласился убить по воле Достоевского. И я бы спросил Федора Ми-



«Счастливые дни»

хайловича: «Ты сам бы убил?!» Потому что, вложив топор в руки Раскольникова, Достоевский вложил в него страшную идею, которую я могу прочесть. Вот в чем дело...

Е.Кутловская. А вы способны ударить женщину?

В.Сухоруков. Топором? Ну что вы, никогда... Я трус, я боюсь.

Е.Кутловская. Даже если стерва, гнида, сволочь?

В.Сухоруков. Бог накажет! А меня Бог от таких мыслей спасает. Бывает желание мстить, бывает желание обидеть (*осторожно*), бывает желание ударить. Но стараешься ничего подобного не делать. Совесть сильнее меня. Почему-то я устал и жалею, что мы об этом заговорили...

Е.Кутловская. Я вас специально провоцирую, чтобы обнаружить как можно больше противоречий. Вы же сами сказали, что противоречия придают особую остроту образу. А вы боитесь выглядеть недостойно?

В.Сухоруков. Я?! Да я весь в дерьме! Но мало того, я уже весь придуман другими. Мама родила меня одного, школа сделала вторым, жизнь — третьим, а журналисты родили меня уже в который раз!

Е.Кутловская. Вы против этих бесконечных рождений? Не хотите вечной неповторимости?

В.Сухоруков. Очень хочу! Мне самому интересно, какие я могу будить ассоциации!

И почему я не стал Виктором Сухоруковым десять лет назад? Вот бы я воспользовался славой на всю катушку — и в экономическом плане, и в социальном, и в личном, и в сексуальном. Черт возьми, не было, не произошло! Мне так странно слышать отовсюду: «Бог мой, откуда этот поцелуй в темечко?» Хотя я старею, зубы становятся реже, а лысина глаже, во мне ничего не изменилось, как был с детства Господом целованный, так им и остался!

Вспоминаю себя в пятнадцать лет... Я воспитывался (*«давит» на каждое слово, будто клеща по столу размазывает*) под жес-то-чай-шим и заме-ча-тельнейшим влиянием советского кинематографа! Обожаю фильмы романтического периода — «Летят журавли», «Высота», «Весна на Заречной улице», «Девчата»... и фильмы на патриотическую тему, на тему войны, начиная с «Чапаева» и кончая «Молодой гвардией». Это мои картины! А параллельно я был влюблен в индийское кино! Радж Капур, Наргиз... Такой великий индийский мультфильм, несущий меня из детства сюда. Мать-Индия заставила Витьку Сухору-

кова возжелать поездку в Бомбей! У меня было всего две мечты: попасть в «Артек» и в Индию! Детство ушло вместе с «Артеком», но я еще поеду в Бомбей к Раджу Капуру!!! Я еще попаду в красивый иллюзорный мир — с песнями и танцами, с точечками меж бровей. Его экзотика так манит меня...

Я жил всем этим. И вдруг сел писать сценарий. В нем был положительный образ председателя, семья матери-одиночки с фамилией Дубновы... Была и отрицательная героиня — Симка Самогонщица! Под великолепным воздействием советского кинематографа я сочинил сценарий, который позже назвал романом! Тогда еще не было «Судьбы» Евгения Матвеева, а я уже назвал свое произведение «Судьбой». Но одного названия мне показалось мало, и я дописал в скобках: «Такова жизнь». Смотри, как здорово?! Ведь я еще не знал, что существует французская поговорка: «Се ля ви». А какой был сюжет! И любовь в ромашках, и прощание, и предательство, и встречи, и автомобили, мчащиеся по ржаному полю... Чуешь? Явно «Баллада о солдате»?!

Е.Кутловская. Так вам удалось попасть в Индию?

В.Сухоруков. Нет, конечно. Подожди... Прошло много лет, и я опять, будучи в болезни, ринулся писать пьесу! И написал действо на троих под названием «Юроды». Каково тебе? Еще далеко было до балабановских «Уродов»...

Вот что такое поиск себя! Теснота в собственной оболочке. Откуда человек пьет? Чтобы вырваться из внутренней тесноты! Человеку настолько во плоти тесно, что он кидается в разные хобби, увлечения, физкульдурит... Почему люди стихи пописывают? Потому что эмоциям душно. Я тоже пишу, но это не поэзия, даже не увлечение. Это эмоциональное извержение, чистый чувственный выброс. Когда человек отравится, он блюет. Организм накапливает всякую гадость, и ему необходимо сделать что-нибудь такое, чтобы наступило облегчение.

Е.Кутловская. А после исполнения роли не становится легче?

В.Сухоруков. Чем больше ты знаешь — «что», «зачем» и «куда» в роли, тем больше удовлетворения и радости. Но как только возникают пробелы, пустоты и недорешенности, роль угнетает и уже нет облегчения от работы. Хотя я не могу назвать то, что делаю, работой. Я могу назвать ее только любимой женщиной. А как можно жаловаться на любовь? Иногда хочется ее пожурить, да и то с легким элементом кокетства, с гусарством!

Лет до тридцати пяти мне все тяжело давалось, было так трудно... Из театра выгнали, работал грузчиком, посудомойкой, будь она неладна, собирал стаканы в кафешке... Подбирал бутылки, окурки, пьянствовал, вытаскивал себя из руин за собственную лысину... Ткнусь куда-нибудь — не пускают, постучусь — не открывают, спрошу — в ответ тишина. Но я не озлобился! Сидя с бормотухой, пьяный, грязный, сопливый, перед телевизором, я говорил себе: «И я так могу, и я когда-нибудь так сделаю. Я сыграю, я буду, я стану, я поднимусь». И однажды утром я проснулся, услышав как некто или нечто мне сказало: «Ну что, Сухоруков, устал? Хватит. Давай надевай рубашку, мойся и иди вперед». Я надел чистую рубашку, почистил зубы и пошел жить другую жизнь. И не хочется назад. Теперь о слове «гений». Это знак другого пространства.

Вопрос: гений — это умный человек или безумец?

Е.Кутловская. Думаю, гений — уже *надумец*.

В.Сухоруков. Но это «над» — нормально или нет? А кто я? Талантливый и ко многому способный человек, в которого долго не верили.

Е.Кутловская. В интервью для нашего журнала, которое вы дали в 1994 году, вы сказали, что хотите быть Джульеттой Мазиной. С тех пор что-нибудь изменилось?

В.Сухоруков. Надо подумать. (*Долго думает, затем странно вкрадчивым голосом произносит.*) Я мечтаю стать Достоянием Республики. И вот что я тебе скажу, Лена. Я хочу попасть в историю, хочу оставить после себя информацию! А не только след в уборной! Может быть, это нахальное желание, но оно имеет право на существование!

Начинается третий этап в моей жизни, когда я уже не буду самоутверждаться. Доказывать, что я «Джульетта Мазина», нет больше смысла! Мазина была и остается моим идеалом. Она клоун в юбке, когда не понять — мужчина или женщина, живой человек или кукла, актер или реальная суть. Мазина — это иллюзия, а иллюзия, как сказал Федерико Феллини, есть самая большая реальность.

Моя жизнь соткана из иллюзий. Но я ведь *актер*?!

Хитрость Виктора Сухорукова

Мой талант заключается в том, что я хитрый. А хитрость моя заключается в том, что я играю в хитрость. Мудрено?

Сейчас поймете. Пребывая сегодня в узнаваемости на Невском проспекте, в доброжелательстве людей, в дифирамбах, как в красивой обертке, я думаю о будущем. О забвении. Я себя готовлю к тому, что кино все равно мачеха! Оно в любой момент «сдует» тебя, как сквозняк в форточку. Таких примеров много. Самый страшный урок — разбитый инсультом и всеми забытый Борислав Брондуков. Ужас! Михаил Кононов — деревенский бизнесмен — драма! Люсьена Овчинникова умерла — с трудом похоронили. Кошмар!

Я готовлю себя к огороду, к тишине, к покою. В забвении нет ничего плохого, если быть готовым к нему.

Недавно я встретил актрису, которая в кафе «Ленфильма», не разжевывая, глотала сосиски. Я кинулся к ней: «Что? Где? Как?» И после паузы услышал: «Полтора года не снимали. Чуть с ума не сошла!» Какая наркотическая история этот кинематограф! И я не хочу страдать из-за него, потому что у меня впереди еще масса проблем — болезни, утраты... Чем длиннее жизнь, тем больше страданий. И я не собираюсь страдать лишний раз!!!

Моя хитрость и мой талант в том, что я думаю о будущем так, чтобы его не бояться. Не бояться забвения...

Полжизни я пребывал в испытаниях. Часто сам создавал конфликты и сам их разрешал, сам себя истязал. А сегодня получаю удовольствие и счастье за прошлые муки! На меня все-таки упало розовое облако! Сегодня я живу на премию Бога — все, о чем я мечтал и грезил, осуществилось. Всё!!!

О «Брате-2»

Е.Кутловская. Вы горды своим участием в столь популярном проекте?

В.Сухоруков. Богу ноги целую за это!!! Лена-а-а, «Брат-2» — редкий случай в современном кинематографе, когда отечественный фильм посмотрела вся страна! Я рад, что вокруг него есть споры и столкновения. В этом наше счастье, черт возьми! Значит, мы все неординарны, мы-таки не быдло и не одной краской мазаны, значит, не одним пионервожатым воспитаны! У нас еще есть база для споров! И когда атмосфера наполняется разговорами, значит, у нас достаточно воздуха, чтобы дышать и пыхтеть!

Е.Кутловская. Кого вы сыграли?

В.Сухоруков. Скажу. Я сыграл человека, воспитанного, может быть, через пень-колоду, но умеющего *мечтать*! Виктор Багров стремится к лучшей жизни, к красивой. В его понимании, конечно. Я показал циничного, по сути, человека, который умудрился сохранить удивление миром! Я все-таки сыграл убийцу-фантазера!!!

Е.Кутловская. Когда вашего героя тащат полицейские, он кричит, что остается в Америке...

В.Сухоруков (*перебивает*). Эту сцену каждый понимает по-своему. А фраза возникла у меня, ее не было в сценарии. Из дому меня выводили настоящие копы, и режиссер дал им задание: «Не церемоньтесь с ним, он настоящий преступник». Полисмены ответили: «О'кей» — и поволокли меня по воздуху, как пушинку. Я почувствовал, что беспомощен и слаб. Мне стало стыдно этого чувства! И я закричал, что остаюсь, чтобы жить. Этот крик был моим куражом над судьбой!

Е.Кутловская. Вы кричали: «Я остаюсь здесь!»

В.Сухоруков (*упавшим голосом*). Это режиссер так потом озвучил... А мой вопль был другим! (*Постепенно воодушевляясь.*) Это был вопль независимости! Вопль не труса, а сильного человека! И как бы Багрова ни унижали своей силой, он еще оч-ч-чень даже может сопротивляться!

Е.Кутловская. Вы бы в Америке, конечно, не остались?

В.Сухоруков. Не моя страна. Если я дома одинок, то там бы я был просто изгоем. Не в деньгах счастье. Понимаешь? И не в правде. Сила в единении людей. На родине тебя всегда ждут, всегда приютят и не дадут в обиду. Ну, набьют тебе морду! Например, за то, что убежал из дому. Так ведь вернулся? И тебе рады...

Е.Кутловская. Кто вам рад?

В.Сухоруков. Ой... найдутся люди, найдутся. Что ж вы так пессимистично от-

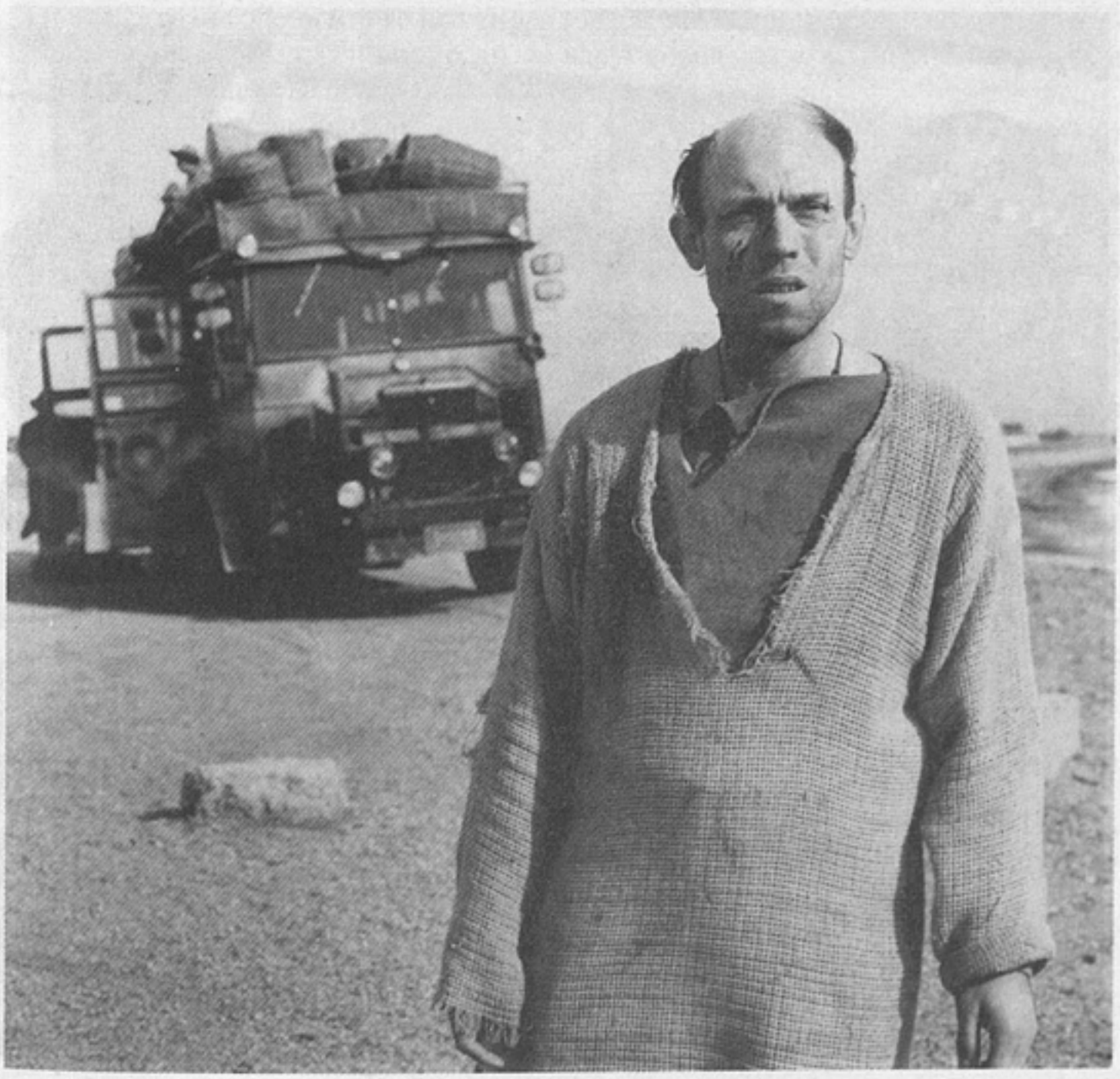
носитесь к жизни, Лена? Придумайте себе ее. Это так здорово! Обязательно придумайте!

«Я дописал «Евгения Онегина»

Е.Кутловская. Обычно люди с богатым воображением плохо учатся в школе.

В.Сухоруков. Не-е-ет. В школе я изо всех сил старался хорошо учиться. Мне это не очень-то давалось, особенно математика, которую я до сих пор ненавижу. Но я фантазер, да... Сейчас историю расскажу. В восьмом классе моя любимая учительница по литературе дала нам задание — написать окончание «Евгения Онегина». Вы, конечно, знаете, что последней главы у романа Пушкина нет. И я ее написал!!! Я отдал Таню Ларину замуж за генерала, и она родила ему близняшек. Но они почему-то были похожи на Онегина. А Онегин у меня каялся. Онегин у меня спился. И пропал за границей... О-ч-чень любопытно я закончил — строчкой сожаления о том, что мне не удалось предотвратить дуэль с Ленским. И учительница, невзирая на грамматические ошибки, поставила за сухоруковский роман в стихах две пятерки!!! А ведь можно было и не писать сочинение в стихах, но я так хотел пятерку, что должен был выпендриться!

(Я долго уговариваю Сухорукова прочесть его стихи. Он долго не соглашается. И вдруг, мягко улыбнувшись, уступает моему напору.)



«Хромые внидут первыми»

Ну, слушай мое настроение...

Придет зима.
Застудит мой проспект.
Я в шерсть залезу для уюта.
И тихо встану у окна...
Вползет вечерний свет
В пространство бедного приюта.

Е.Кутловская. Что вы больше всего любили читать в детстве?

В.Сухоруков. Книги Аркадия Гайдара. Это был мой любимый писатель. «Военная тайна», «Судьба барабанщика»... А любимый фильм далекого детства — «Васек Трубачев и его товарищи»! И все произведения искусства, где речь шла о пионерских лагерях! Где «взвейтесь кострами, синие ночи», горны, линейки, где купание по три минуты, столовые, слеты... Как это было мне близко, дорого и любо!

Е.Кутловская. Вы хотели быть Васьком Трубачевым?

В.Сухоруков. Да, хотел! Я и был им! Председателем совета отряда в лагере. Помню, был объявлен конкурс на лучший рассказ-небылицу. На сей раз меня бросило в сатиру! И от имени всего отряда я написал сатирическое произведение «Петя Синичкин на седьмом небе». Мой Петя приезжает в пионерский лагерь и весьма критически относится к отсутствию электричества, горячей воды и туалетов. Помню, там, в лагере, мы ночью «ходили» в ведро. А сейчас мне кажется, что даже замечательно, что ничего этого не было! Но вот Петя Синичкин отсутствием удобств был почему-то возмущен.

Е.Кутловская. Что появилось в вашей жизни вместо «Артека»?

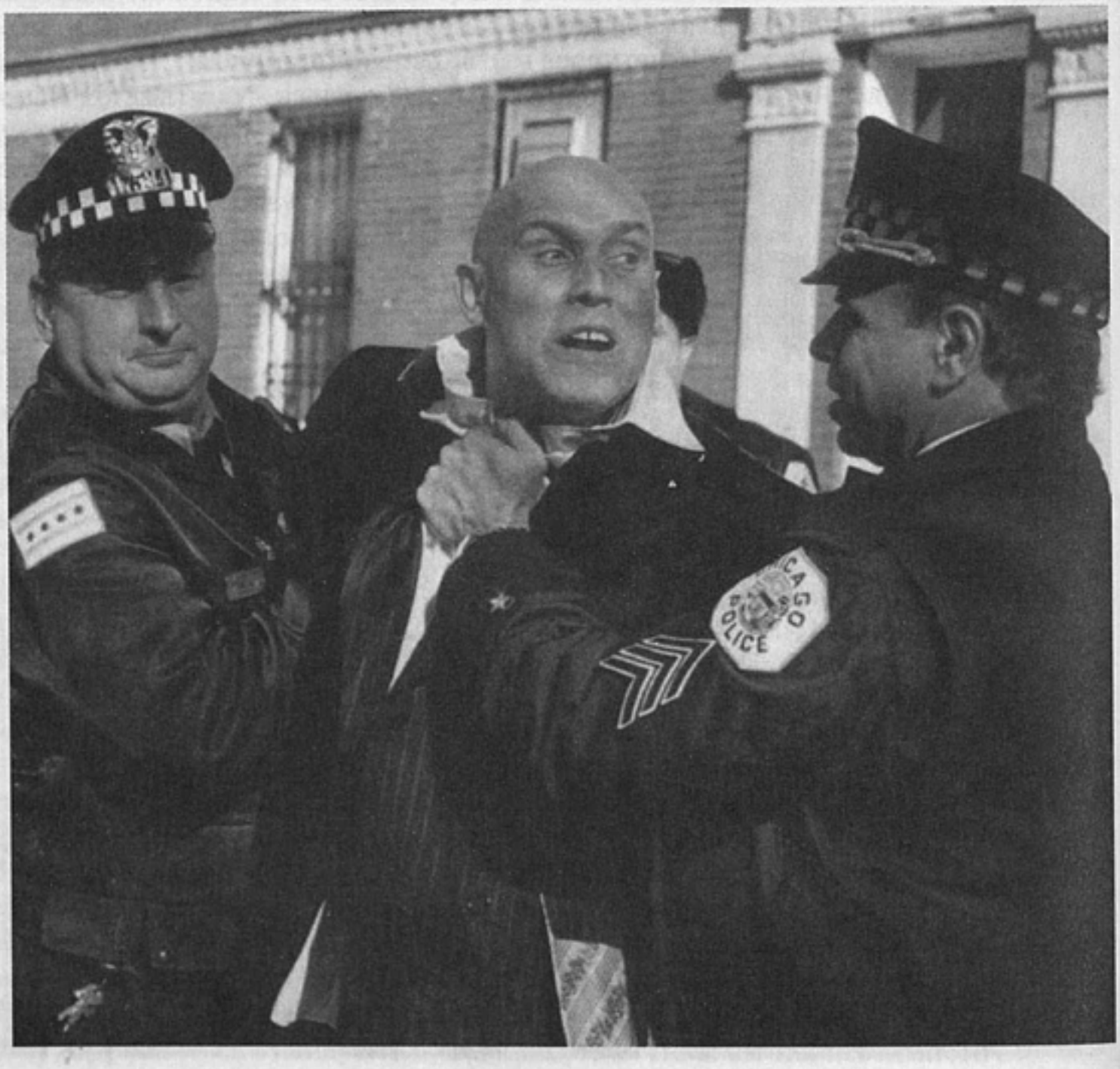
В.Сухоруков. Скажу! Появилась мечта попасть в историю. (*Переходит на загадочный шепот.*) А что такое мечта? Это та же фантазия, но имеющая возможность осуществляться.

Е.Кутловская. Разве фантазии неосуществимы?

В.Сухоруков. А разве человек может летать?! На эту тему он только фантазирует!

Е.Кутловская. Можно летать на самолете...

В.Сухоруков (*брезгливо морщится*). При чем здесь самолет?! Лена?! Летать — это



«Брат-2»

когда оторвался от земли и полетел! Как Витя Косых в «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен».

Е.Кутловская. С кем из отряда пернатых вы могли бы себя сравнить?

В.Сухоруков. С воробьем, хотя он не бегает, а прыгает. Если выбирать из животных — с котом. У меня кошачье поведение. Я люблю дом, уют, очаг. Люблю возвращаться. Я очень независим. Я трус, но в то же время упрям. Я открыт, но в то же время могу затихориться... И по гороскопу я рожден в год Кота (*после некоторого раздумья*), в год Зайца. Это соответствует мне.

Знаете, я особо вижу мир — для меня он весь одушевлен. И все мои вещи тоже одушевлены. Мой дом полон игрушечных цветов (*покашливает*), так сказать, искусственных. Люди часто говорят: «Не люблю искусственные цветы, они как мертвые». Так они же не мертвые, они игрушечные! Мы же не называем куклу мертвым ребенком! Набитая всякой дрянью шкура белки — чучело. А если белка сделана из ваты и опилок — это игрушка. И если цветы сделаны из бумаги, тряпки и проволоки, как они могут быть мертвыми?! Это игрушка!!! Но всех почему-то одолевают ассоциации с кладбищем. Вопрос: почему вы вешаете на кладбище игрушки? Посадите живые цветы, ведь там захоронено ваше прошлое, ваша любовь и радость. Нет, они все равно украшают все муляжем. Не любят, а *ритуалят*!

Е.Кутловская. Виктор Иванович, как вы относитесь к журналистам, которых сейчас общепринято не любить?

В.Сухоруков. Нормально, если они самовыражаются пристойно. Если оперируют фактами, а не собственными предположениями.

Они уже достали мою любимую Аллу Борисовну Пугачеву. А я ее обожаю. Она настоящая актриса! Так они уже и глистов каких-то у нее нашли... Зачем это, Лена ?!

А за себя я не обижаюсь. Пишите что хотите. Я прекрасно понимаю — это ваш хлеб, ваша романтика! Пусть то, что вы пишите, будет на вашей совести... Но с вами, Лена, я, наверное, излишне откровенен?..

P.S. ...И мое мнение об игре Виктора Сухорукова

В нашей стране очень много штучного товара, но, к сожалению, его эксклюзивность мы осознаем случайно, если он вдруг совпадает с модным стилем или с увлечением общества остроориginальной продукцией.

Стиль игры Сухорукова — то ли параноидальный, то ли «пьяный» — восприняли вместе с модой на искусственный непрофессионализм. В связи с датской «Догмой» и российской группой «Ленинград». Плохо поставленный свет в кадре и «промахивание» между нот уже никому не кажется фальшью. Это, безусловно, стиль. А сверхпрофессиональное проскальзывание мимо правильного и точного, безусловно, дань моде.

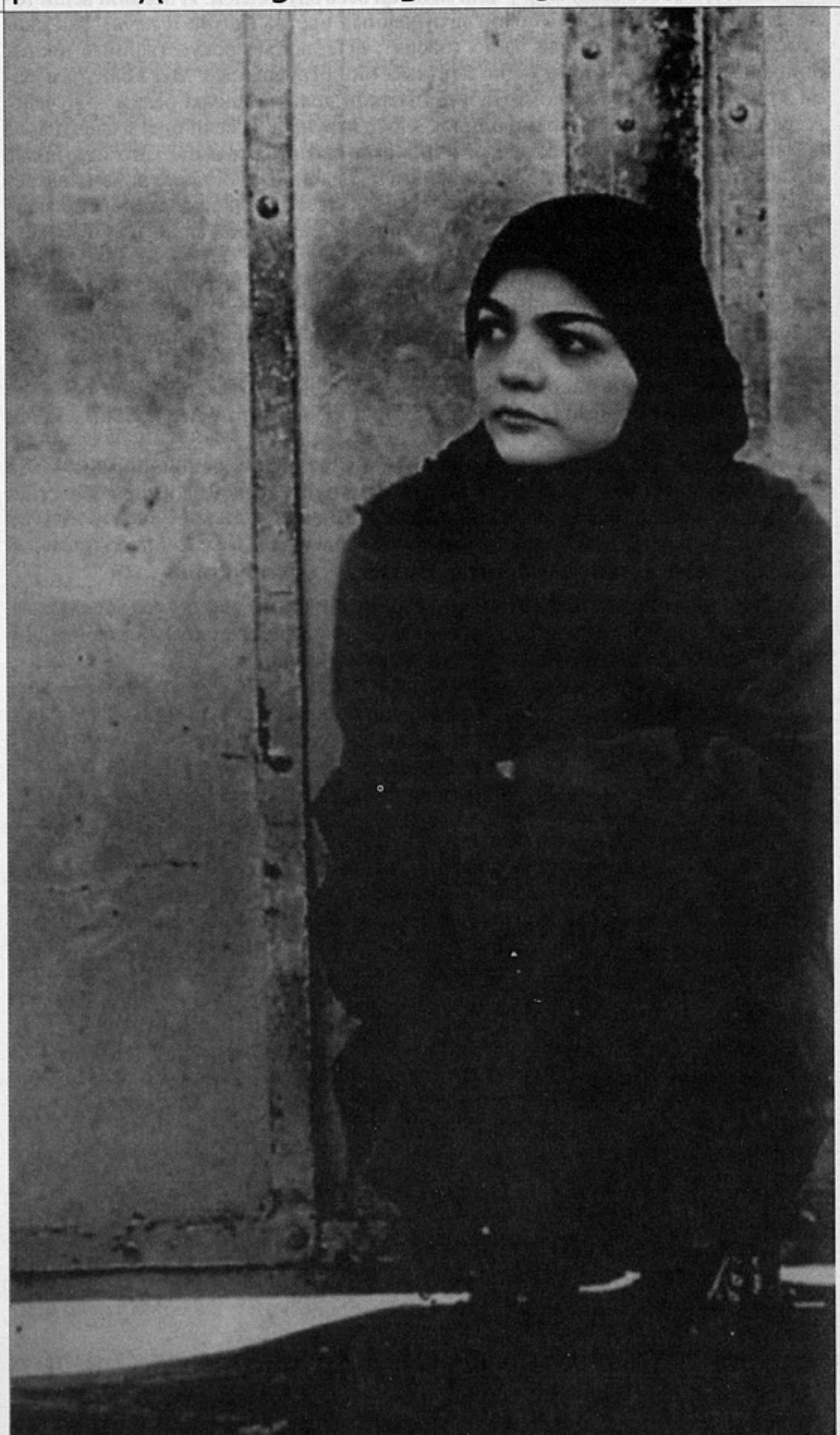
Виктор Сухоруков очень «небрежно» существует в роли. Но его небрежность далека от аристократической небрежности Максима Суханова. Если последний лениво и плавно «роняет» фразы о подиум, то Сухоруков умудряется щеголять в них виляющей походкой, восхищать дрожащим модулем голоса. И все это в убыстренном темпе. Он очень органичен и одновременно специфически фальшив. Но, согласитесь, проще играть «в ноту», чем стилистически точно ее «промазывать». Причем «промазывать» постоянно. Для этого нужен абсолютный слух. А может быть, и более того...

Как личность Сухоруков гораздо шире своего актерского прообраза. И гораздо интереснее. Он соединяет в себе бесконечную тоску пьяной России с юродством Гоголя и Достоевского, а шизофренический оптимизм Ленина с неугасимым патриотизмом местечкового интеллектуала. Филигранно точно, безумно и лихо «ездит» он по отечественному искусству. С одной стороны, у него бесы, а с другой — Бог.

Сухоруков великолепен в своем лицедействе. Я бы сказала, ослепительно талантлив! И ему все равно где играть — в жизни, на сцене или в кино. Потому что главное для него — всюду сорвать джек-пот! Это его кураж!

Конечно, в таком Сухорукове мало аристократизма. Но артистическая утонченность — особенно сегодня и особенно в России — не обязательно аристократизм...

Елена Кутловская



«Круг», режиссер Джафар Панахи

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Жизнь (кино) в Венеции

Венецианский 57-й фестиваль подтвердил расхожую моду на восточное кино («Золотого льва» получил иранский «Круг»), а также влечение европейского истеблишмента к социальной проблематике. Иммигранты и эмигранты, отщепенцы, преследуемые законом, в том числе за свои сексуальные склонности (в конкурсе три фильма про гомосексуалистов), судьба женщин-мусульманок и судьба художника в условиях диктатуры — таковы бродячие мотивы главных событий фестиваля.

Его непарадоксальное, хотя странноватое положение вещей состояло в том, что нигде не засвеченные и художественно полноценные картины в конкурс почему-то не попали. Но и те, что показались наиболее интересными в официальной программе, наград не удостоились. То ли жюри во главе с Милошем Форманом имело свой очень особый взгляд, то ли фестивальная политика этой венецианской осенью сориентировалась на этику за счет эстетики. На слоган нынешней Бьеннале: «Меньше эстетики, больше этики» обратили внимание все — и ленивые, и любопытные.

Названия выставок, которые проходили в параллель кинофестивалю, невольно (кто знает, может, и вольно) вторили его основным переживаниям. Так, собственно, и должно происходить в «современном искусстве». Выставки назывались: «Найти разные направления», «Возможный план невозможного», «С востока на запад, с юга на север», «Что смотреть, что пропустить», «Больше, чем увидит глаз», «Нет причины верить в то, что искусство существует», «Вопросов больше нет», «Нет невинных предметов», «Можно вообразить противоположное». По-моему, здорово. Осталось только подставить конкретные фильмы, и все сойдется без квазиконцептуальной натуги.

Но прежде о том, как город, охваченный и пересеченный выставками, «вползает в фокус». Как одна стратегия (места и актуального искусства) сталкивается с другой (фестивального кино). На крыше каждого здания, где приютились выставки, пульсировал неоновый текст, освещая венецианские ночи, и эти огни вбирали цветные отражения в лагуне. «Транзит» — одна из акций — представляла собой световое путешествие по городу (и его островам), создавая новые мостки и тропы, по которым ты мог проследовать и что-то для себя открыть. Не то же ли самое происходит в темном зале с направленным на экран лучом света?

Освещенные тропинки из неоновых букв зеркально отражались в воде — средстве передвижения, но и месте общения. Автор этих неоновых вешек — Маурицио Наннуччи, большой дока в смысле взаимоотношений искусства и пространства, изображения и языка, света и тени, природы и искусственности. Его проект назывался «Транзит: световое путешествие». А неоновые тексты были написаны на языках жителей Средиземноморья. Речной трамвай, украшенный двуязычным текстом: «Любое искусство современно», предназначался для

пересечения лагуны, а направление движения обозначалось чередованием вспыхивающих букв красно-синего текста.

«Любое искусство современно» — вот что может обеспечить бодрый дух Венецианского фестиваля, его инстинкт самосохранения и боеспособную связь старого (города) с новым (кино). Короче, как сказал один поэт, «у всех на нее, на Венецию, есть виды». Возможно, потому, что она никогда не подводит. Кстати, «кинофестивали и книжные ярмарки, конечно, под стать мерцающей поверхности каналов, их вычурному, неразборчивому почерку под изучающим взглядом сирокко» (прозаическая цитата из того самого поэта).

Приз за режиссуру не достался одному из самых провокативных фильмов — «Острову» корейского режиссера Ким Ки Дука (в этой номинации победили индийские «Борцы», напоминавшие одновременно сказки про дэвов и сны Феллини). Почти бессловесный, «Остров» заворожил необманчивой визуальной магией и шокировал необычной жестокостью (на просмотре одной зрительнице стало плохо, в зале включили свет). Здесь герой пытается покончить с собой, глотая рыболовные крючки, а героиня, влюбленная в него проститутка, истязает свою плоть бесчеловечными пытками (не решаюсь описать, чтобы на сей раз и читателю не стало дурно). При всем том разреженная атмосфера картины, созерцательность общего тона, как ни странно, гармонизируют эту корейскую версию садомазо. Что же до «Круга» Джафара Панахи, то он, видимо, отражает обновленную тенденцию восточного кино, уставшего эксплуатировать приятную Чужому взгляду экзотичность. Теперь и китайцы, и иранцы не желают культивировать свою замкнутость, свой «особый путь». «Круг» — о безвыходном круге (жизни) иранских женщин, обреченных на неволю. Он начинается со сцены в роддоме, где несчастьем, вернее, трагедией видится рождение дочери, а не сына. В «Круге» есть план, когда изнуренная рабством иранка оставляет (подкидывает) своего ребенка, девочку, одетую по-европейски, в надежде на лучшую для нее долю за пределами местного гетто. Панахи рассказал истории трех женщин, временно выпущенных из тюрьмы (за что они туда попали, мы не узнаем) и слоняющихся по городу в тщетных попытках купить билет на автобус (нельзя без удостоверения личности), выкурить на улице сигарету (позор для мусульманки), сделать аборт (исключено без разрешения мужа или отца). В финале одна из героинь возвращается в тюрьму. Но когда в камере опускается окошко, мы слышим вдали звук открывшейся двери — глухое предчувствие бунта женщин или даже иранской революции. Не случайно еще один иранский фильм (внеконкурсный «День, когда я стала женщиной» Марзие Мешкини, жены Мохсена Махмальбафа) тоже обращен к этой теме. Вероятно, некоторые иранские мужчины и все иранские женщины молчать больше не могут. В трех новеллах (о девочке, молодайке и старухе) нам представлен жизненный цикл (или круг), переполненный каждодневными запретами. Девятилетней девочке нельзя — уже без чадры — разговаривать с мальчиком, замужней тете — участвовать в велогонках, зато старуха, похоронившая всех близких, обустраивает (в духе сюрреалистических, то есть сверхреальных видений) себе жилье на берегу Средиземного моря из предметов своей мечты (стиральной и посудомоечной машин, подвенечного платья, разноцветных бутылочек, подвешенных к веткам дерева, ну прямо как у Чуковского в «Чудо-дереве» с башмаками для Муры), которых при жизни (теперь настал предсмертный час) она была лишена.

Конкурс поразил фильмами, достойными Московского, а не Венецианского фестиваля. Сентиментальным до одури «Человеком, который плакал» Салли Поттер (похожим на картину А.Буравского «Танцуй со мной») об еврейской девушке (Кристина Риччи), разлученной (ввиду распространившихся погромов) с любимым папой (Олег Янковский), прошедшей унижения эмигрантки вместе с цыганом, которого изображает Джонни Депп, но нашедшей-таки в Голливуде счастливый конец, причем в прямейшем смысле — папа нашелся! По-ремесленному бойким, но пустым опусом Роберта Олтмена «Доктор Т. и женщины» с Ричардом Гиром в роли гинеколога-плейбоя. Невыносимо пресной тягомотиной «Лайам» Стивена Фрирза по поводу ирландско-еврейского конфликта в английской провинции 30-х годов (скромная эта вещь сделана для Би-Би-Си).

Зато в неофициальных программах верных поклонников Венецианского

фестиваля восхитила мощная, изощренная и сердечная картина Тома Тиквера «Принцесса и воин». Работа Франки Потенте (той, что бежала в «Лоле») не уступает актерскому бесстрашию Эмили Уотсон из «Рассекая волны». Не уступает она и в ее надежде на чудо любви, на силу воинственного чувства, которое перетянет болезни, одиночество и «принца» (на свою сторону). Ироничная чудесная картина Лукаса Мудюссона «Вместе» о коммуне хиппи в шведской провинции 70-х — интереснейший диалог с «Идиотами» фон Триера. Наконец, из

«Остров», режиссер Ким Ки Дук

ряда вон французский дебют «По вине Вольтера» Абделя Кешиша (тунисца по происхождению и известного парижского театрального артиста) — об иммигрантах и французских маргиналах, живущих вместе. Преодолевая различия, открывая сходство с такой душераздирающей подлинностью и с такой обезоруживающей деликатностью (сексуальные притязания нимфоманки и пластика психической неадекватности сыграны Элоди Буше с потусторонней правдой), что вспоминаешь неореалистические шедевры Росселлини и Де Сики. «По вине Вольтера» получил приз Луиджи Де Лаурентиса (его присуждает специальное жюри за дебют), сто тысяч долларов и двадцать тысяч метров пленки «Кодак». Название этого романтического и щепетильного по части изъявления чувств фильма — скрытая цитата (скрытая настолько, что ни капельки не отработана в фильме впрямую) из недопетой, оборванной песенки Гавроша, убитого на баррикадах.

О том, что век Просвещения сменился просвещенным деспотизмом, мы вроде знаем, но тут современная версия посрамленной эпохи Просвещения показана в настоящем социальном, а не конъюнктурном или модном кино. Пришлось напрячь память и даже залезть в книжку:

Я пташка мелкого размера,
и это по вине Вольтера.
Но могут на меня лассо
Накинуть по вине...

А теперь по порядку, то есть «по кругу».

«Последнее прибежище», режиссер Павел Павликовский (премия Майкла Пауэлла за лучший британский фильм на последнем Эдинбургском кинофестивале). Негостеприимное пространство, равнодушная атмосфера, которой вто-

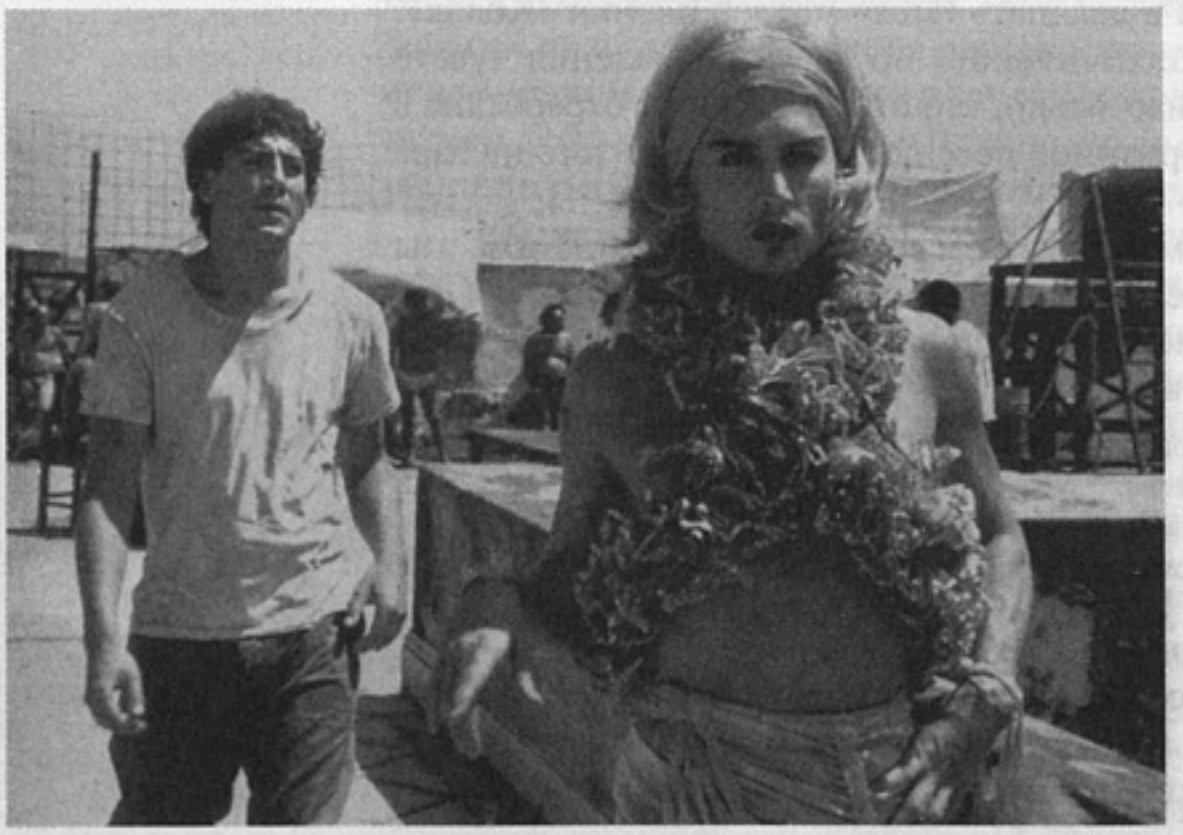
рят северные стальные прибрежные пейзажи. Героиня, сыгранная Диной Корзун скромно и сосредоточенно, совсем без пустот, едет с сыном в Англию за женихом, который, само собой, не появляется. Она попадает в лагерь для перемещенных лиц, откуда нельзя убежать: колючая проволока, собаки, пограничники. Работы нет, разве что можно сняться для видеопорно. Местный парень, служащий в супермаркете, помогает как может, восхищается картинками «Дины» (она художница) и помогает убежать в Лондон, то есть в никуда. Никакой сентиментальности, никакой социальной агитки, недоговоренность. Пастельные краски, выразительность как бы сымпровизированной съемки.

Павликовский: «Меня в кино (впрочем, и в жизни) интересуют люди, бросающие вызов нормам, своему окружению. Те, кто, будучи социальными изгоями, не теряют ни способности к состраданию, ни стремления выкарабкаться. Такой тип человечности сегодня можно найти в китайских и иранских фильмах. Я хотел совместить психологическую достоверность персонажей с визионерским стилем. Но это не дурной сон».

«Принцесса и воин», режиссер Том Тиквер. История любви с уклоном (уколом) в мифологические — эпические — срезы. Случайная встреча будущих возлюбленных происходит под грузовиком, который сшиб Сиси (она — няня в психлечебнице) и куда спрятался убегающий от полиции Бодо. Там он делает ей трахеотомию, спасая жизнь, и... опять убегает. От него (с его пиджака) остается пуговица (нечто вроде рассыпанной крупы, помогающей сказочным героям найти путь-дорогу). Сиси отправляется на поиски таинственного незнакомца и вызволяет его из беды, случайно оказавшись в банке во время ограбления (грабители — Бодо с братом). «Две звезды», они движутся, как две планеты, в предопределенном на встречу направлении. «Я боюсь, — признается Сиси в клинике, где служит, больному слепцу, который в нее отчаянно влюблен, — что никогда не повторится то, что было». Однако слепец ей возражает: «На самом деле ты боишься того, что ничего не изменится». Сиси скрывает Бодо в клинике, и они совершают с высокой крыши сказочный прыжок и остаются живыми!

Том Тиквер: «Наши внутренние раны заживляет только любовь... Я знаю людей, влюбившихся в шестьдесят лет, причем с той же силой, как будто это впервые. Внезапно для них открываются все двери, хотя казалось, что они закрылись навсегда. Так состояние застоя оборачивается бурным движением». Этот фильм о больших страстях и больших надеждах критики называют современной версией «Золушки». Однако место принца в ней занимает принцесса, завоевывающая воина. А вместо хрустального башмачка она ищет пиджак с оторванной пуговицей.

Сиси — Франка Потенте безоглядно преследует Бодо, ранившего ее «золотое сердце». Подобно Лоле из предыдущего фильма Тиквера, она не знает устали в достижении цели. Тиквер уверен, что поставил фильм не об эксцентричной няньке и депрессивном солдате (у него погибла жена), а о принцессе, которой Сиси становится, влюбившись в бывшего солдата. Фильм снят в поэтических окрестностях (по долинам и по взгорьям) Вупперталя, похожего, «как говорят», на Сан-Франциско.



«Пока не наступила ночь», режиссер Джулиан Шнабель

Тиквер: «Мои герои едва дотрагиваются друг до друга и на протяжении картины не целуются. Возникшая между ними вольтова дуга — не физического свойства. Сначала они должны попытаться понять друг друга. У моих персонажей нет шанса героев «Орфея» Кокто (речь идет о нарциссизме Бодо, который стремится проникнуть в другой мир, как только осознает, что хочет вернуться в прошлое). Это «Орфей» наоборот: это путь из смерти в жизнь».

«Пока не наступила ночь», режиссер Джулиан Шнабель (Гран-при жюри и приз Хавьеру Бардему за мужскую роль). Фильм — биография Ринальдо Аренаса, кубинского писателя (поэта) в изгнании (родился на Кубе в 1943-м, покончил самоубийством в Нью-Йорке в 1990-м). Радикальный автор и гомосексуалист, его преследовали на родине, где он сумел опубликовать только одну книжку. Это был единственный среди кубинских авторов, который — без разрешения революционного правительства — посмел напечататься за границей. И стал внутренним эмигрантом. В 73-м арестован, рукописи конфискованы. В 80-м Кастро разрешил покинуть Кубу всем желающим гомосексуалистам. Аренас стал одним из двухсот пятидесяти тысяч страдальцев, отплывших из родной гавани. Но и в Америке он не нашел той свободы, которой вожделел. Спустя три года после смерти были опубликованы его мемуары «Пока не наступила ночь», вдохновившие художника и режиссера Джулиана Шнабеля на съемки фильма.

Шнабель: «Уникальность Аренаса в том, что он был великой красной надеждой, великим писателем, взращенным революцией. Писатель-гомосексуалист — эти «два прелестных порока», как говаривал сам Аренас, — всегда был объектом травли. Мой фильм — это не только переложение на экран его автобиографии, но и образная фантазия на темы таких его книг, как «Галлюцинации», «Конец парада», «Цвет лета», а также рассказов его близкого друга Лазаро Гомеса Каррилеса... Я думаю, это голос не одного кубинца, но его нам не доводилось слышать. Эта неистовая, полная юмора речь преображала его страдания в поэзию и прекрасную прозу. Аренас до сих пор остается для кубинцев эмблемой стойкости и надежды».

Здесь действительно превосходные актерские работы Бардема, Джона Деппа, Шона Пенна. Но при всем том картина о кубинском потерянном поколении, взывающая к нашему сочувствию к меланхоличным диссидентам, к париям в отечестве и в эмиграции, малоинтересна и всего лишь профессионально добротна.

«Вместе», режиссер Лукас Мудюссон. 1975 год. Один из героев — Гёран — живет в коммуне, куда переезжает его сестра с детьми, рядовая шведская домохозяйка, уставшая от пьяных дебошей мужа. Поначалу она широко раскрытыми глазами наблюдает длинноволосых молодых людей, обсуждающих политику, свободный секс и пьющих (в большом количестве) красное вино. Коллизия между «двумя мирами», составляющая конфликт «Вместе», — это коллизия совместимости разных людей, разных возможностей любви и преодоления разрывов...

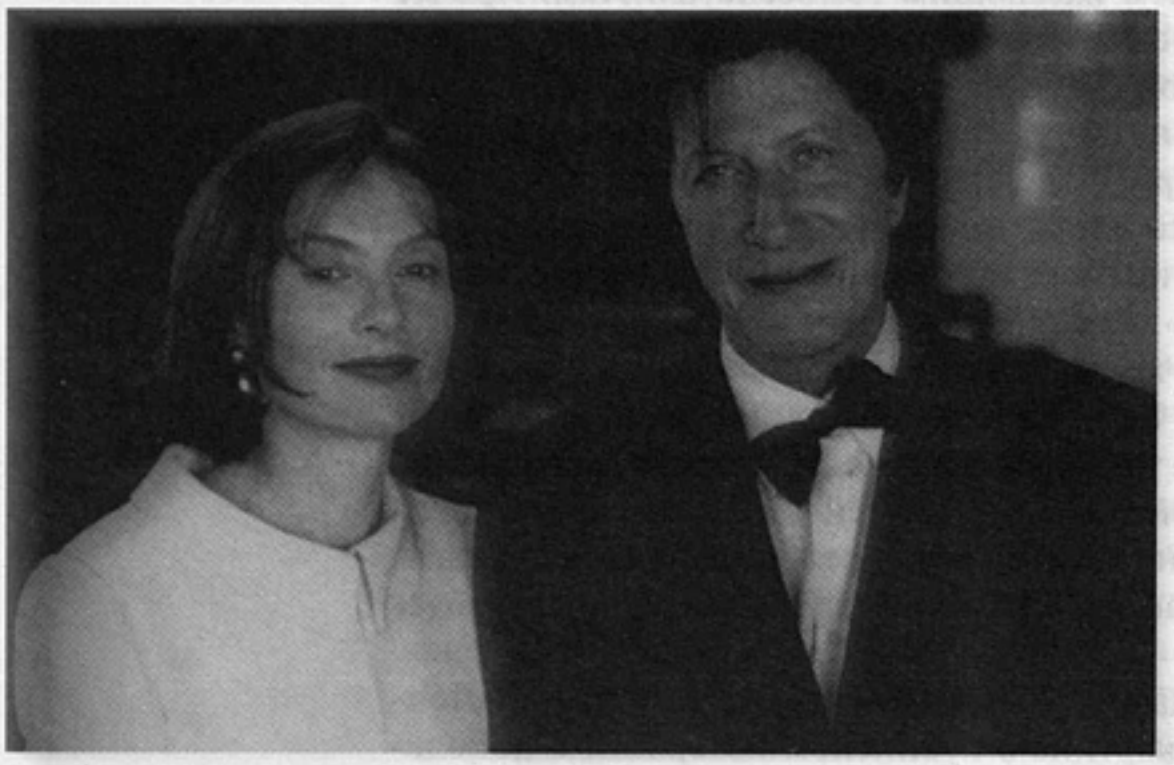
Чудный юмор освещает каждый кадр этой картины, где у «коммунаров» на стене висит портрет Че Гевары, где говорят о Ганди, пытаются сохранить замашки хиппи, не замотать в трудах и днях политический активизм. Так, Эрик, один из членов коммуны, ненавидит королевский драматический театр, как, впрочем, и «все это буржуазное дерьмо». Так, четырнадцатилетний мальчик — сосед из обывательской семьи — затевает дружбу с девочкой из коммуны. Так, пьяница муж находит отдохновение в обществе одинокого сантехника, с которым можно выпить пиво, а потом, в финале, всем, всем вместе сыграть в футбол!

Идея сделать фильм о 70-х пришла к Мудюссону после посещения выставки «Сердце находится слева» (1998) — ретроспективы шведского политического искусства 1964 — 1974 годов. «Это одна из лучших, по-моему, выставок. Современное искусство для меня, в общем, неинтересно, — признается режиссер, — а это было и смешным, и захватывающим, и очень личным».

«Вместе» — это взгляд (про и контра) на леворадикальное движение 70-х. «Однако то, что в теории казалось привлекательным, — считает режиссер, — в жизни иногда оборачивалось почти комизмом. Свободная любовь — кто камень бросит? Но когда она ведет к переживаниям кого-то из действующих лиц, ее прелесть улетучивается».

Самыми недогматически настроенными персонажами фильма оказываются люди заурядные, неполитизированные. Отточенные — и непритязательные — диалоги едва ли не главное свойство сценариста-режиссера Мудюссона, уверенного, что «самой живой частью» работы над фильмом является написание сценария. Плюс удачный выбор артистов. «Правильные люди все

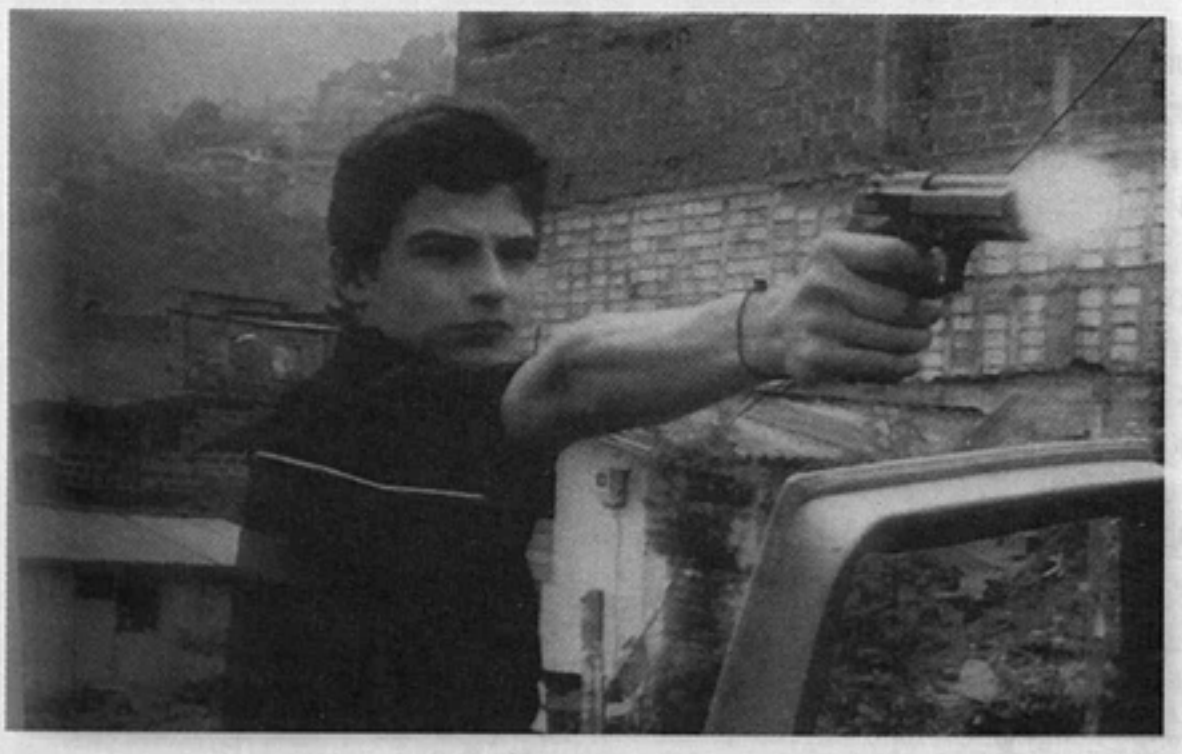
сделают правильно». Мудюссон сочетает радикальные идеи с «бесконфликтной» деликатностью по отношению к членам своей «коммуны». А квазидокументальный способ съемки избирает для истории, «достойной американского кино»: «Я люблю соединять американскую легковесность с европейской серьезностью». Он верит в идеологию старого Голливуда, знавшего толк в героях, в их внятном ролевом поведении. «Поскольку я придерживаюсь иной (по сравнению с моими героями) морали, то и изображение этих героев — иное. Лично мне интересно искусство, которое не только задает вопросы, но и дает на них ответы... Современное искусство, включая поп-музыку и кино, любит вопросы. Теперь считается банальностью давать зрителям надежду. Чем беспросветнее, тем кажется лучше. Я же хочу делать фильмы с финалами, как в волшебных сказках, за исключением последней фразы: «И потом они жили долго и счастливо». Именно это все и разрушает. Я стремлюсь к грандиозным финалам, но без скучного вколачивания в гроб гвоздей. Я хочу оставить люфт для продолжения истории».



«Спасибо за шоколад», режиссер Клод Шаброль

Мудюссона называют новым гением шведского кино. Он жаждет расширить свою аудиторию, хотя не исключаем возможности, что вернется к малобюджетным независимым проектам. «Я немного опасаюсь пойти по одному пути, то есть делать развлекательные фильмы от Лукаса Мудюссона под номерами три, четыре, пять...»

«Спасибо за шоколад», режиссер Клод Шаброль. Знаменитый пианист Андре Полонски женат на Мике, владелице шоколадного концерна. Его первая жена загадочно погибла в автокатастрофе. Остался сын, Гийом. Пианистка Жанна готовится к конкурсу. Внезапно узнает, что в роддоме ее чуть было не перепутали с Гийомом. Она внедряется в семью псевдопапаши. Должна погибнуть от злодейки (Изабель Юппер), специализирующейся на отравленном шоколаде (жидком). Шаброля занимает удовольствие, доставляемое такой извращенной страстью к убийству (из-за ревности). Он говорит, что «извращение — одна из главных тем картины». Это, конечно, квазитриллер — все понятно с самого начала. Но именно в таком «извращенном» жанре, по Шабролю, лучше всего адаптируются «отвлеченные идеи». Сюжет заимствован у американской писательницы Шарлотты Армстронг, совершившей маленькую революцию в жанре триллера, сместив его акценты по направлению к тому, что англосаксы называют «нравоописательными пьесами». Юппер пугает, но никому не страшно. И скучновато смотреть, как в вылизанной Лозанне герои не знают, чем пощекотать свои нервы и каким образом сымитировать сюжетные срывы.



«Мадонна убийц», режиссер Барбет Шрёдер

«Возможные миры», режиссер Робер Лепаж. «Кубистская история любви». Мужчина (Том Маккамус) и женщина (Тильда Суинтон) расщепляются в «бесконечных мирах», формах сознания, которые наслаивает и сшивает (отсюда и определение критиков фильма как «кубистского») обновитель жанров (триллера и детек-

тива) знаменитый житель Квебека Лепаж (это его первый фильм на английском).

На месте таинственного убийства обнаружен труп, но из черепа жертвы выкраден мозг. Фильм — визионерское путешествие — расследование мотивов странной кражи. Джордж проходит сквозь «возможные миры» (следуя названию фильма) в надежде найти свою возлюбленную Джойс. Она предстает во множестве воплощений: то в образе холодного профессора неврологии, то как агрессивная соблазнительница. То у них роман, то — в «другом мире» — они женаты, то — в «третьем из миров» — незнакомы. На самом деле — и об этом фильм — они могут одновременно быть ближайшими людьми и совсем не знать друг друга. «Мальчик девочку встречает... Плюс поэтический, философический, детективный флер» (Робер Лепаж).

«Мадонна убийц», режиссер Барбет Шрёдер (приз итальянского Сената). После долгого отсутствия писатель Фернандо Альехо возвращается в Меделлин, город своего детства. Все близкие мертвы. Городом (колумбийским) управляют кокаиновая мафия и наемные убийцы-дети. Шестнадцатилетний Алекс, который замочил уже многих, встречается (в борделе для гомосексуалистов) с писателем. Ихней любви и посвящен этот пренеприятнейший и глупый фильм, сорвавший в Венеции престижную награду.

Все в этом городе (и фильме) мертво, все — на фоне бессмысленных убийств — дышит бесчувствием. Любовники («ангел-истребитель» и писатель, годящийся ему в отцы) часто ходят, чтобы очиститься, в церкви. Потом мальчика убивают, а Фернандо влюбляется (на улице) в очередного «сыночка», похожего на прежнего любовника. Готовясь к съемкам, Шредер — для академического подхода — показывал артистам фильмы Фасбиндера и Альмодовара. Не помогло.

«Остров», режиссер Ким Ки Дук. Автора называют самой экстраординарной фигурой корейского кино. В откровеннейших сценах насилия его персонажи открывают в себе волю к жизни, а затертые коллизии классических жанров он интерпретирует как еще не испробованный материал. Работая на малобюджетных картинах, он создал свой уникальный стиль, сокращая до конспекта сценарии и время съемок.

«Возможные миры», режиссер Робер Лепаж

В своих прежних фильмах — «Крокодил» и «Таверна «Птичья клетка» — Ким Ки Дук показывал нелицеприятный мир маргиналов, демонстрируя взгляд неугодного мейнстриму режиссера и воссоединяя, по мнению критиков, «материю B-movie с авторским духом. В «Острове» есть то, что принято трактовать как вульгарность, и то, что считается разрушением... Но даже если драматизм любви превращается в тяжелый морок, даже если он перерастает в публичный ужас, не надо забывать, что иногда именно такая энергия способна реанимировать заскорузлое восприятие зрителей... Ким Ки Дук полирует свой повествовательный стиль, как драгоценный камень, который ждет, чтобы его огранили... Герои становятся друг для друга приманкой, словно они не люди, а рыбы, и это ведет к катастрофе».

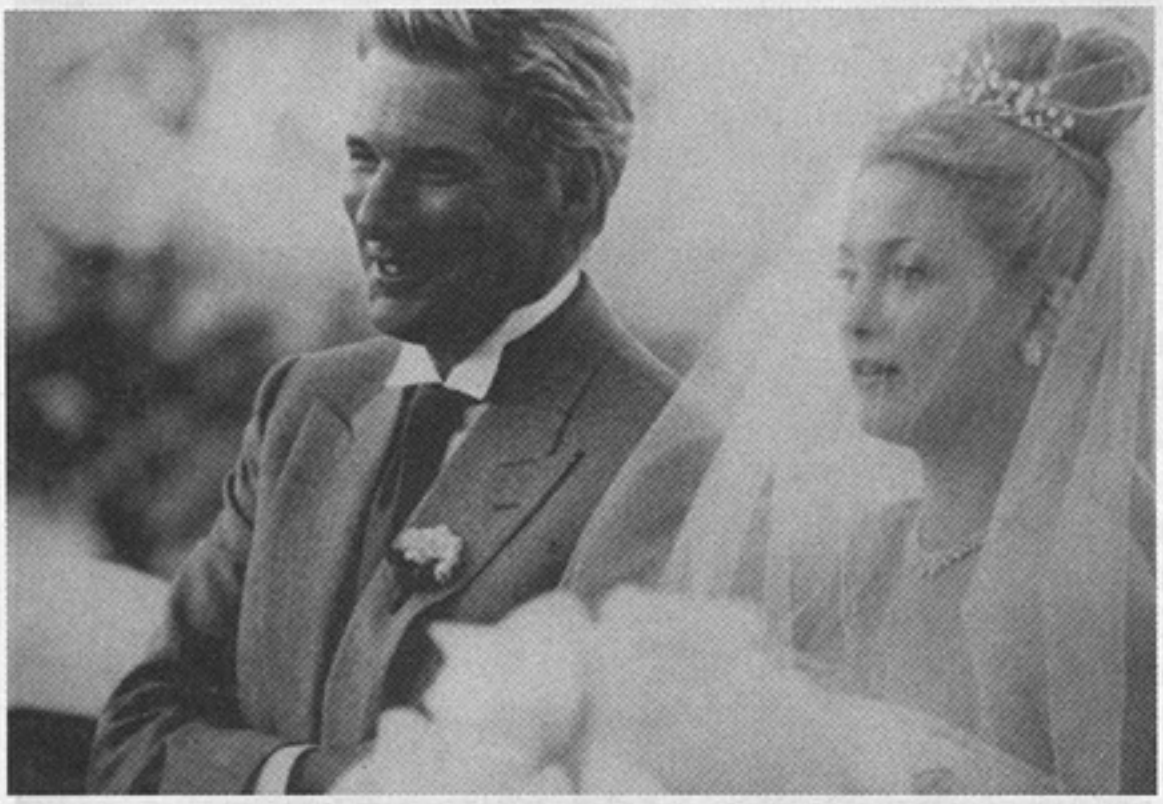
«В этом фильме, — говорит режиссер, — я хотел показать чрезвычайные чувства, но их трудно перевести в образную ткань. Любовь — это гипноз, награда друг другу. Одержимость — ничто, гипноз — все. Остров — это место, куда мы страстно стремимся и откуда бежим, когда оно наскучит. Мужской остров — это женщина. Женский — мужчина. Я пытался спортретировать психологию мужчины и женщины в отношениях, зашедших в клинч».

«Доктор Т. и женщины», режиссер Роберт Олтмен. Жизнь далласского гинеколога Трэвиса кипит от перегрузок. Его любимая жена Ди-Ди (Кейт Хадсон)

психически больна, впала в детство. Доктор Т. бежит от женщин, домашних забот и суеты на поле гольфа, где находит отдохновение с самоуверенной спортсменкой, впрочем, счастье их длилось недолго. В финале идеальный ураган — что-то вроде лягушек в фильме Андерсона — уносит его в Мексику, где он... принимает роды.

Олтмен: «Доктор Т. — настоящий республиканец... Мужья, мужчины на самом деле не знают, что происходит в гинекологических кабинетах. Не то чтобы они не доверяют своим женщинам. Но что там с ними делает врач, они все же хотели бы проведать. «Доктор Т. и женщины» — это мое любовное письмо женщинам Далласа, штат Техас...»

«Брат», режиссер Такеши Китано. Покинув якудзу, Ямамото (Такеши Китано) вынужден покинуть и Токио. В Лос-Анджелесе он ищет своего брата Кена. Выбитый из колеи и почти не говорящий по-английски, Ямамото постепенно входит в местную среду (его брат торгует наркотиками, а друг брата Денни, афроамериканец, которого Ямамото избил на улице в первые дни, становится и его ближайшим соратником). Возвратившись к рутинному насилию, знакомому еще по Токио, герой Китано начинает подрыв местной мафии. Его собственная банда растет, бизнес процветает, деньги прибывают. Теперь Ямамото с товарищами ездят в лимузинах, одеваются в шикарные костюмы. Не склонившись перед американской мафией, японская подписывает себе смертный приговор. Финальный оглушительный и долгий монолог Омара Эппса вызывает в памяти монолог Алексея Петренко из «Двадцати дней без войны».



«Доктор Т. и женщины», режиссер Роберт Олтмен

Китано: «Я хотел перенести стиль японской якудзы в лос-анджелесскую среду. Это мой первый фильм за границей. Я знал, что меня заставят пойти на компромиссы. Но благодаря преданности моей группы и впечатляющему профессионализму американской я смог сделать фильм, не поступившись художественными принципами. Мне замечательно работалось в Америке, особенно когда снимал сцены боевых разборок, которые не смог бы позволить себе в Японии... На каждую сцену у меня была всего пара репетиций и один-два дубля. Американцы работали больше японцев. А слухи о том, что они больше едят, чем вкалывают, полная ерунда».

«По вине Вольтера», режиссер Абдель Кешиш. У двадцатисемилетнего туниса, выдающего себя за алжирца (ирония по поводу «вины» французов) и живущего по чужому паспорту, нет ни иллюзий, ни пораженческих настроений, ни цинизма, ни надежд. Предполагаемый выход из трудного положения (вид на жительство) — женитьба на туниске-парижанке — оказывается провалом. Невеста бежит из-под венца с вознаграждением за услуги. Депрессия, достойная стойких и цельных натур, приводит Джалиля (героя) в психиатрическую клинику, где к нему привязывается нимфоманка, с которой он — после остроумнейших и болезненных мытарств — находит передышку. В финале полиция настигает его за нелегальной работой (он продает в подземке цветы) и высылает на историческую родину.

Режиссер: «Подпольных иммигрантов не существует. Это просто люди, стремящиеся к лучшей жизни. Это те, кто пользуется своим правом на свободу передвижения. Значит, все дело в употреблении слов... Я попытался преодолеть жестокую дистанцию, позволяющую нам спрятаться за равнодушием людей. И все это для того, чтобы почувствовать себя равным среди равных. Реально на карту поставлена только наша человечность».

Это постгуманистическое послание не только не идеализирует реальность,

но и к этой реальности относится с безапелляционным доверием. Вот отчего возникло чувство солидарности тунисских, алжирских иммигрантов с парижскими бедолагами, а также героев фильма Кешиша и венецианских зрителей.

«Месть», режиссер Тони Гатлиф. Андалусийская (в Севилье дело было) кровавая драма в подлинном ритме фламенко. Гатлиф: «Месть» — это плач, песня, гимн жизни, это любовь, траур, цена крови. И гимн Средиземноморью».

Герой фильма не может пережить смерть дочери и находит разрядку в компании с племянником Диего, дауном, танцующим фламенко на полупарализованных ногах с безупречной, въевшейся по наследству точностью.

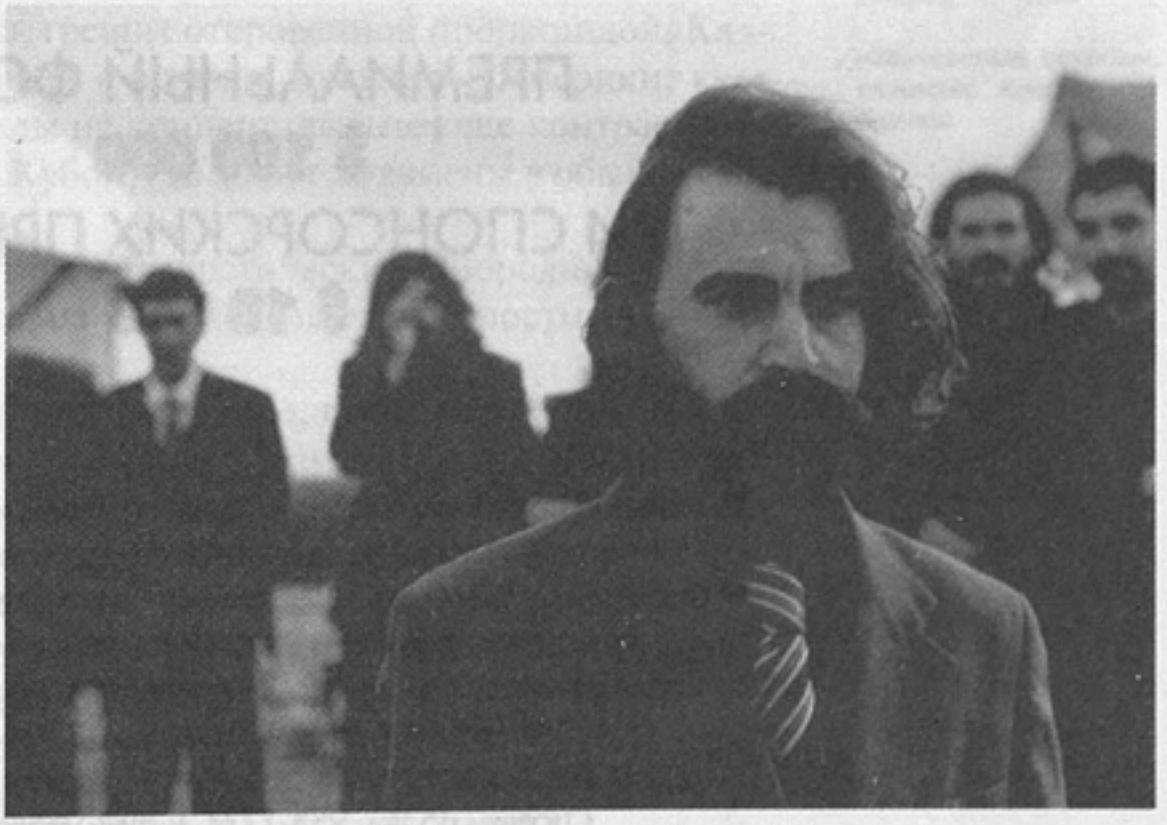
«Брат», режиссер Такеши Китано

Гатлиф: «Я хотел снять фильм о фламенко с 1981 года. Понадобилось двадцать лет, чтобы из любителя превратиться в натурального андалусийца, то есть передать во фламенко то, что невозможно увидеть. Я сжился с фламенко, погрузился в него. Я стал фламенко. Я почувствовал себя сродни тому певцу из Кадиса, который умер в безумстве, не пойдя ни на малейшие компромиссы в своем искусстве. Я ощутил близость с великой Ла Пакера, которая жила, следуя своей интуиции и не обращая внимания на существование массмедиа... Месть — одна из традиций юга... наподобие ревности. Я вырос в этой культуре, взращенной на инстинктах, праздничных ритуалах, на музыке и терпимости к людям. В Андалусии я обрел свое алжирское детство. Я не был ни французом, ни алжирцем. Я был просто южанином. Поэтому и ничего не боялся...»

Этот фильм с большими непрофессиональными артистами, не прочитавшими сценарий, но сыгравшими надежду, отчаяние, радость и вызов с такой архетипической мощью и с такой сухой, обжигающей страстью, что знаменитый фильм Сауры «Фламенко» поблек в памяти и затуманился, как ежик.

Голос Ла Пакеры, голос рока и гадания в клокочущих растяжках «канте хондо», голос траура в скорбящей сегерийе, разрывает и воспламеняет героическое противостояние в «Мести», показанной на закрытии фестиваля. А за несколько часов до него, в затишье перед приговором жюри, молодые последователи андалусийских кантаоров, привезенных в Венецию режиссером, растравляли душу фестивальных зевак и холодили кровь фатальной подчиненностью максимализму, экстазу и сдержанности — «нерву формы» (по Лорке) и презрению к элегантности. К тому, что могло, скажем, прельстить просвещенных снобов в щегольской анемичности фильма Олтмена, а непросвещенных эстетов — в прогрессивной картине Джулиана Шнабеля. Зато трагическая простота «Мести» и выступления кантаоров на острове Лидо компенсировали не особенно радостные впечатления от конкурсной программы.

«Месть», режиссер Тони Гатлиф



С О Ю З П Р А В Ы Х С И Л

объявляет

открытый конкурс сценарных кино- и телепроектов

на лучшее произведение экранного искусства, отвечающее девизу:

НОРМАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ В НОРМАЛЬНОЙ СТРАНЕ

и

защищающее высшую либеральную ценность:

право человека на свободную, достойную,

счастливую жизнь

На конкурс принимаются кино- и телепроизведения любого жанра

ПРЕМИИ ВРУЧАЮТСЯ ПО СЛЕДУЮЩИМ НОМИНАЦИЯМ:

Сценарий полнометражного фильма*
Синопсис (расширенное либретто сценария) полнометражного фильма
Синопсис телесериала и сценарии первых двух-трех серий**
Синопсис телесериала
Экранное произведение (фильм или телесериал) для детей

ПРЕМИАЛЬНЫЙ ФОНД
$ 100 000
ТРИ СПОНСОРСКИХ ПРИЗА ПО
$ 10 000

* Сценарий полнометражного фильма, получивший первую премию,
будет реализован на средства Министерства культуры РФ
** Сценарная разработка телесериала, получившая первую премию,
будет реализована на Российской телекомпании (РТР)

Работы представляются под девизом в количестве 3-х экземпляров по адресу:
119285 Москва, Васильевская ул., 13. Конкурс СПС
Срок представления работ до 15 апреля 2001 года
Справки по тел: 253-77734. E-mail: vergam@df.ru

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ

Игра под документ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ-2000

Жюри «Послания к человеку» под председательством уникального Годфри Реджио проявило неслыханное своеволие. Никаких значительных призов не получили ни Вим Вендерс в разделе «полнометражный документальный фильм», ни Кира Муратова в разделе игровых короткометражек, ни Александр Петров в анимации.

«Реконструкция на Урале», режиссер Андрей Анчутов

«Занесенные ветрами», режиссер Андрей Осипов

Его, правда, упомянули со сцены, сказав, мол, что ж его награждать, он и так великий, и все-таки наградили в последней строке специальным призом фестиваля, как и словенскую игровую короткометражку «Прыг-скок».

Предположить, что жюри просто надоели знаменитости, или, того хуже, жюри не все понимает, или, еще того хуже, объяснить это недоброжелательством одних художников к другим, невозможно. Уж слишком мелко и недостойно. Да и основательные резоны, даже не очень глубоко копая, можно довольно ясно обнаружить.

Фильм Вима Вендерса Buena Vista Social Club о кубинском джазовом ансамбле, при блистательном монтажном темпоритме, совершенном согласовании музыкального и визуального ряда, грешит откровенной пропагандой. Кадры многоэтажной, парящей, утопающей в огнях и довольстве Америки, куда старики джазмены прибывают однажды на концерт, вызывающе контрастируют с нищей, заплеванной, сиротской Кубой, где живут джазмены в обыденной, неконцертной жизни.

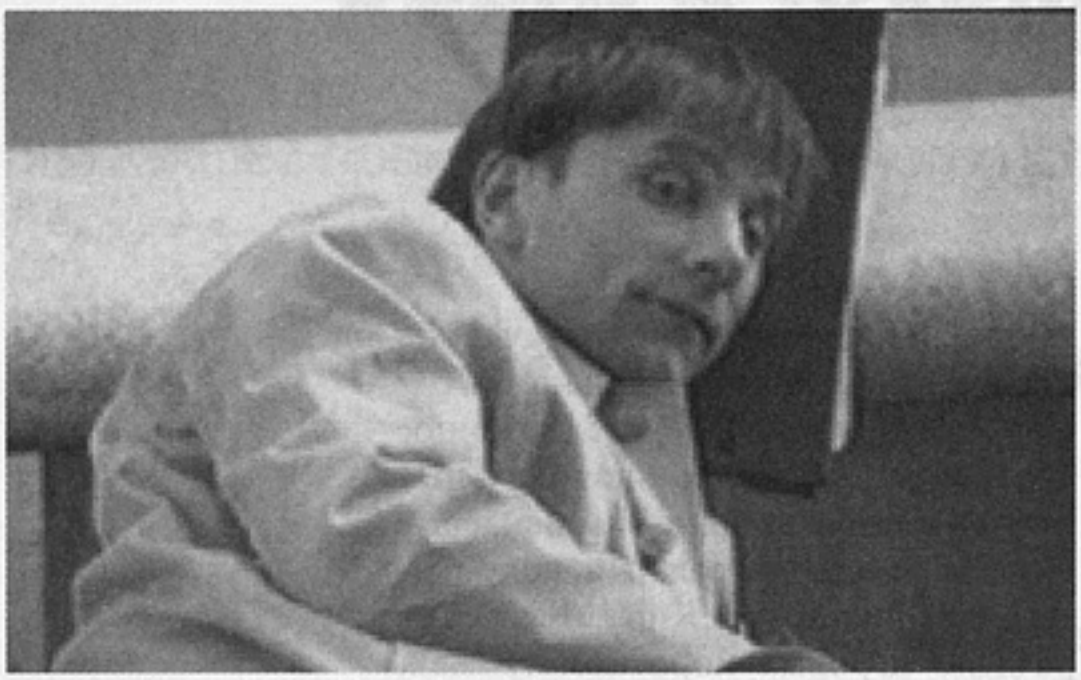
«Письмо в Америку» Киры Муратовой стилистически разнородно, мечется между печальной серьезностью реализма и придурошностью постмодернистских приколов.

«Старик и море» Александра Петрова теперь уже, после получения режиссером «Оскара» и внезапной популярности, можно сказать прямо, ниже истинных возможностей Петрова. В фильме впечатляют прежде всего морские аттракционы. Но море есть, а старика-то нету. Старик и мальчик скорее стандартные иллюстрации из детских книжек, а не поэтические герои Хемингуэя и не герои чудо-фильмов Петрова, где не только старики и мальчики, но и русалки, и коровы полны таких страданий, таких страстей!

То же самое международное жюри под председательством Годфри Реджио наградило как лучший полнометражный документальный фильм русскую кар-

тину «Занесенные ветром» Андрея Осипова, а как лучший короткометражный документальный фильм — русскую же картину Андрея Анчугова «Революция на Урале». И это под всеобщие похоронные рыдания и возгласы об апокалипсисе русского документального кино, которые, как всегда, звучали на конференции, этому документальному кино посвященной.

Вот беда-то какая у нас! Вот жалость-то. Нескладушка. А так было хорошо. Уж совсем было постановили: сдохло русское документальное кино и точка. Ой, соотечественники, земляки, свои люди! Не повезло на этот раз. Может, в насмешку, может, из жалости, а может, из уважения к гостеприимным хозяевам Петербурга призы нам дают? Хотелось бы найти побочное объяснение, а то грустно: ведь не стоим мы ни гроша, а нас вон



«Внутри—снаружи», режиссеры Том Гард, Чарлз Гард

«Ничего страшного», режиссер Ульяна Шилкина

как привечают. Но наше дело правое: бить своих так крепко, чтоб чужим было неповадно. И мы своего дела не оставим. Это у нас такой российский менталитет изысканный расцвел, особливо в последние времена: почитать себя хуже всех. Жираф-то большой. Он и виноват.

Жираф, действительно, большой. На фестивале «Послание к человеку» существует отдельный конкурс русских фильмов со своим жюри и своими наградами, где показывают без отбора все картины последнего года на пленке (о пленке отдельный разговор, которому здесь нет места). Говорено было много раз, что сие не есть хорошо. Либо информационный показ без отбора, просто чтобы познакомить с корпусом русских документальных фильмов, но тогда и без конкурса. Либо отбор и конкурс. А то сами открываем слабые места в ближнем бою. Впрочем, как будто бы было решено со следующего года выбрать одно из двух.

Думаю, что жюри, все решения которого мне по душе, склонялось к фильмам содержательным и не чуждым остроты формы, обнаруживающим поэтичность самой реальности, ее хрупкость и выносливость, ее метафорический смысл. И, конечно, тут первой и, можно сказать, единственной была картина «Занесенные ветром», само название и пластика которой (оператор Ирина Уральская) — знаковые. Сам материал здесь — уже образ.

Речь идет о печальной прозе. Некогда процветавший рыбацкий поселок на Белом море в Архангельской области теперь заносит песками, которые вымораживают, обессиливают, погребают человеческую жизнь, а люди все откапываются, все хотят жить здесь, в родном углу, являя то ли слепой, то ли божественный идеализм, присущий всем героям, а особенно юной девушке, счастливо найденной режиссером. То ли она простой землемер, то ли философ Николай Бердяев. И сугубо социальная, прозаическая история приобретает щемящую глубину рассказа о человеческом достоинстве и стойкости.

А вот то, что жюри разглядело ценность фильма «Революция на Урале», кажется мне удивительным. Ведь, на мой взгляд, здесь нужно даже просто хорошее знание русского языка, ибо фильм, построенный на стилизованных под революционную хронику кадрах с насупленными трибунными комментариями, полон тонкой иронии, и его юмор слишком специфический и по событиям, сугубо нашим, и по особенностям смеховой культуры, сугубо нашей. Но вот поди ж ты, разобрались, оценили. А может, мы не такие уж специфические.

Однако Гран-при получил фильм игровой — английский «Внутри—снаружи» из программы игровых короткометражек. И это тоже заслуживает особого внимания как факт структурных предпочтений «Послания к человеку».

Критики по сю пору не без основания горюют и даже пеняют фестивалю за то, что он изменил облик. Действительно, «Послание к человеку», заявленное первоначально как самостоятельный фестиваль неигрового кино (напомню, бывший конкурс документальных фильмов в рамках ММКФ), уже давно дрейфует в сторону игровизма и даже причалило к нему. Наверное, следует забыть о его документальных истоках и смириться с тем, что он стал фестивалем короткометражного фильма. Дело тоже нужное. Короткометражки, как правило, для зрителя еще большие изгои, чем документальное кино. Кентавр (знак фестиваля) — он и есть кентавр. Сдаюсь. Да и о каком преимущественно неигровом смотре может идти речь, если в программе всего 10 полнометражных и 12 короткометражных документальных картин. А игровых короткометражных — 29 да 53 дебюта, за редким исключением — тоже игровых. Да еще анимация.

Но что интересно. Происходит, по-видимому, в принципе некое упорное слияние игрового и неигрового кинематографа, и в этом, как говорится, есть хорошая и плохая новости. Хорошая та, что документальное кино без доли игровизма эстетически беднеет и, значит, игра нужна. А плохая касается, думаю, не просто неигрового кино, не просто кинематографа и даже не просто культуры, а мировоззрения конца XX века. Мы теряем доверие к реальности. Это прискорбно и небезопасно, ибо когда теряешь доверие к реальности, она находит способ за себя отомстить.

Посему и документальные свидетельства утрачивают свою почвенную силу. Выдумывать интереснее, чем жить. Маятник сейчас движется в эту сторону. А вот сохранение паритетности между реальностью и сочинительством, между игрой и неигрой дает свои талантливые результаты.

Итак, Гран-при получил фильм «Внутри—снаружи» Тома и Чарлза Гардов, недавно окончивших Кембриджский университет и снявших уже вторую короткометражку. То есть они почти дебютанты. Картина длится всего семь минут и на первый взгляд кажется безделкой.

«Прыг-скок», режиссер Срджан Вулетич

«Buena Vista Social Club», режиссер Вим Вендерс

Молодой человек, весьма невзрачный и не очень умелый, занимается, по-видимому, то ли социологическим, то ли рекламным опросом на шикарной улице большого европейского города (скажем, Лондона) с его громадными толпами. А в огромной витрине магазина девушка поправляет на манекенах детали туалета. Молодой человек пытается познакомиться с ней, и она за стеклом витрины уже отвечает ему улыбками. Но между ними стекло, люди и манекены, которые то скрывают, то открывают героев друг для друга. Вот-вот они окажутся вместе. Но нет. Толпа сбивает, смывает его с тротуара, и девушка, выбежав из магазина, остается в растерянности.

Это минутное сближение-расставание пересказать нельзя. Это кино. И в его неприхотливости — ну что там, уличная сценка! — столько тонких нюансов подлинного чувства и так понятны без слов (только музыка и шум улицы) и молодой человек-недотепа, и красивая девушка-насмешница, и те незримые нити, которыми связаны в

жизни случайность и судьба, минута и вечность... «Жизнь без начала и конца, нас всех объединяет случай...»

«Внутри—снаружи» — фильм игровой, но снят с той детальной достоверностью, которая и повторяет жизнь, и кодирует ее. Герои словно документальны. Реальность и искусство вольно перетекают друг в друга. Разве нельзя представить себе такую сценку не разыгранной, а подсмотренной?

Почти все призовые фильмы «Послания к человеку» носят на себе следы этой игры-неигры. «Волна и берег» иранского режиссера Али Мохаммада Газеми (второй приз за короткометражный документальный фильм) — рассказ о рыбачьем поселке, где все — мужчины, женщины в паранджах, дети — профессионально занимаются контрабандой. Авторы игровыми средствами рассказывают, а можно сказать, ставят документальную, реальную жизнь этих людей.

Замечательная игровая словенская картина «Прыг-скок» Срджана Вулетича (специальный приз жюри) — о психологическом поединке женщины-снайпера и пожилого мужчины из дома напротив. Устав прятаться, он садится картинно в своем окне, решаясь стать живой мишенью, а не убегающим зайцем (мы помним, как сербы прикрепляли мишень прямо у сердца во время натовских бомбежек). Он плюет на смерть, он готов к ней, и девушка опускает винтовку. И разве такое не могло быть в подлинной жизни?

А вот поощренные фестивалем замыслы и наблюдения дебютантов. «Легкие деньги» Филиппа Дюссоля (Франция). Молодые люди, спортивно, феерически мчащиеся по городу на роликовых коньках, выхватывают сумки у прохожих.

«Вслепую» С.Шрирама (Индия). Маленькую девочку родители-алкоголики избивают до смерти, когда она приносит домой куклу — подарок учительницы; родители уверены, что дочь украла у них деньги.

«Наедине с землей» Вахида Музайана (Иран). Школьный учитель, возвращаясь в родную деревню, проводит день в беседах со старым пастухом, бывшим знатным господином.

«Шабат» Гили Гаон (Израиль). Молодой человек знакомит родителей, ортодоксальных иудеев, со своей невестой, но она чувствует, что не ко двору, и уезжает, не простившись...

Все, все разыграно, но все — аналог жизни. Все могло бы быть на самом деле.

И только два русских дебюта, тоже отмеченных «Кентаврами» (много призов мы огребли в этот раз), — игровые и только. Наверное, мы сегодня дальше всех отлетели от реальности. Но игра — классная. И если «Как я провела лето» Натальи Погоничевой чуть грешит навязчивостью, декоративностью стиля, то «Ничего страшного» Ульяны Шилкиной — просто блеск: занятно, умно, смешно до последней невозможности. А что нам еще остается делать, чтобы выжить при наших-то несчастьях?!

А напоследок считаю необходимым замолвить доброе слово за главного спонсора «Послания к человеку» Игоря Найвальта, председателя совета директоров Балтийской строительной компании. «Балтийская строительная компания, — говорит он, — выражает огромную благодарность организаторам фестиваля за разрешение спонсировать эту богоугодную затею».

Надо же! При таких деньгах и такая деликатность. Такое чувство юмора. Он выражает благодарность за разрешение спонсировать. Всем бы и каждому подобного спонсора.

Наверное, «Послание к человеку» поистине богоугодное дело. И пусть оно длится. Ведь сказано тем же Найвальтом еще и следующее: «Мечтаю провести не только десятый, но и сотый фестиваль».

Мечтатели вы наши, насмешники румяные.

ИГОРЬ МАНЦОВ

Плоды Просвещения

1. Люди

Только поверхностные люди не судят по внешности.
Оскар Уайльд

Сергей Эйзенштейн в равной степени интересовался первобытным мышлением и кинопроцессом. В хорошей этнографической книжке он вычитал поразительную историю племени бороро. Оказывается, представители бороро искренне и глубоко верили, что, будучи людьми, они в то же время являются особым видом распространенных в Бразилии попугаев. Я не помню, зачем Эйзенштейну потребовался этот пример. Быть может, он имел в виду кинорежиссеров. Не то чтобы Сергей Михайлович был желчен и агрессивен, скорее, проницателен и трезв.

Ролан Барт также отличался наблюдательностью. Однажды великий француз публично объявил, что структура фильма не похожа на структуру волшебной сказки, как хотелось бы думать многим. В волшебной сказке все сосредоточено вокруг действия (что?), а в фильме — вокруг действующих лиц (кто?).

Наконец, Томас Манн вряд ли заблуждался, когда полагал, что человек не является полным хозяином своего «я». Мы далеко не всегда держим под рукой все, из чего наше «я» складывается, — рассуждал педантичный романист. Лишь в редкие мгновения душевной ясности и прозрения человек действительно знает, кто он такой.

Подобные счастливые мгновения случаются у нас в кинозале, когда удается идентификация с тем или иным экранным персонажем. Тогда зритель видит себя со стороны. Учится в себе разбираться. Делает выводы. Самые беспощадные ставят себе неутешительные оценки. Из клубка противоречивых чувств, не находящих выхода в повседневной жизни, неожиданно вытягивается путеводная нить, и зритель едва ли не впервые в жизни становится собою. Момент истины, последняя правда.

Однако нам, просто зрителям, не всякий раз повезет. Смотришь, смотришь, мучаешь сетчатку — нет, не узнаешь, не совпадаешь, пролетаешь, что называется, мимо. Другое дело, кинорежиссеры. Если потребуется, могут на короткое время превратиться в персонажа, в действующее лицо, отметиться на экране, на несколько минут преодолев то несовпадение собственного «я» и социальной роли, которую приходится играть в повседневности. В конечном счете кинообраз — иллюзия, сохраняющаяся до тех пор, пока мы не догадываемся о действии механизма проекции-идентификации и о его роли в процессе восприятия кинокартины. Кинорежиссер в качестве действующего лица — это всегда антропологический подлинник. Режиссер знает, как делается образ, в глубине души не вполне уважает актеров («Актеры — это рабочая скотина!» — Хичкок), попадая в кадр, режиссер всегда остается собой, демиургом, красным попугаем племени бороро.

Кира Муратова («Короткие встречи»)

Но мы, фанаты кинозрелищ, никогда не должны забывать о человеческой ипостаси режиссера, пускай себе воображает! Кино — антропологическое зеркало, беспристрастно отражающее как практическую реальность человека, так и его подсознательные глубины. Кино, по сути, зеркало истории, беспощадно портретирующее исторического человека. По большей части актеры лукавят и обманывают, актеры, кроме истинно великих, не равны себе, их социальная роль в вечном разладе и несовпадении с собственным «я». Не то режиссеры! Они заботливо выстраивают и берегут идентичность, лелеют «самость», пестуют индивидуальность. Вот почему не лгут, появляясь на экране. Вот отчего их индивидуальность, на строительство которой расходуется несоразмерно много сил, всегда оборачивается типичностью, социально-психологической подлинностью.

Моя задача проста. Я выбираю десять отечественных картин послевоенного периода, в которых мимоходом отметились или сыграли заметные роли ведущие кинорежиссеры страны. Насколько это возможно, убираю тот контекст восприятия, который существует, иначе говоря, непредвзято смотрю, отслеживая только своего очередного героя, благо герои мои резко выделяются и повадкой, и оперением. Меня интересует социальная антропология, я пытаюсь показать: то, что самим постановщикам представляется индивидуальным высказыванием, на деле есть коллективное бессознательное социальной группы, прослойки или класса, которые делегировали художника, наделив его полномочиями говорить от их имени, в их интересах.

Право на публичную речь дается не за красивые глаза. С течением времени зависимость прежних работ режиссеров от их социального контекста делается все более очевидной. Свободная, неангажированная киноречь от собственного, общеизвестного имени — утопия. Это, кстати, хорошо знал Эйзенштейн. Обманывая себя, проблему лукаво подменяли его яростные обличители — шестидесятники. Существенно здесь, что сам Эйзенштейн менее всего походил на экзотическую птицу. Разбираясь с архаическими пластами сознания, Эйзенштейн догадался: демифологизация требует специальной внутренней работы; публично высказываясь, труднее всего оставаться частным человеком.

Надеюсь, что в пределах этого текста мне удалось избежать «партийной» предвзятости, сохранив себя в качестве внимательного зрителя, и только.

2. Фильмы

Петер В.Янсен. Ваш способ снимать кино имеет отношение к честности. Известно, что вы отказываетесь снимать определенные сцены с различных точек зрения, чтобы попробовать, какая лучше. Понятие «точка съемки», этот технический термин, имеет у вас одновременно и моральное значение.

Райнер Вернер Фасбиндер. Да, имеет. Правильно. Я же вам говорю, в тех пределах, в которых я могу использовать слово «честность», я его для себя использую. Я только хочу сказать, что здесь не может быть никаких претензий на абсолютную честность, чего бы мне, пожалуй, хотелось. Я не знаю, насколько я в самом деле честен, — вот в чем дело.

«Иваново детство»

Андрей Кончаловский — из самых честных. По крайней мере, здесь, в начале своего триумфального пути. Появляется в первой трети картины. Микроэпизод на минуту. Коротко стриженный солдатик в очках прибегает из глубины кадра, цепляется к Валентине Малявиной: «Простите, вас зовут не Маша?» — «Маша...» — «А вы меня не помните? Ну как же, мы с вами вместе в институт поступали, за одним столом сидели на экзамене! Как я рад, что я вас увидел, Маша! *(По всем правилам военной науки аккуратно, но настойчиво берет за руку.)* А куда вы девались после экзамена? Я же вас потом искал, искал. Мы же с вами увидимся, Машенька? *(Ага, смена регистра!)* Увидимся? И вот я вас нашел, Машенька, я нашел вас. Мы увидимся, Машенька? Мы увидимся!» *(Четыре раза.)*

Я бы не посмел делать выводы и строить далеко идущие параллели, но Ан-

дрей Кончаловский сам во всех подробностях описал свои многочисленные романы и вытекающие из них «низкие истины». Этот лирический пример подтверждает: моя методология работает. Будущий режиссер, как мы и предполагали, выбрал для себя не отчужденный «образ», нет, он в точности отыграл свою повседневную психофизику. Едва появившись на экране, он выступил в своей заветной роли, роли сердцееда, настойчивого и неотразимого соблазнителя. Признаюсь, на мой вкус, эта роль одна из самых симпатичных среди тех, что здесь предстоит рассмотреть.

Кроме того, отметим появление Кончаловского в фильме «Застава Ильича». Там он врывается на вечеринку со словами: «Еще четыре обязательных визита!» И исчезает, подобно комете. Кончаловского ждут на отечественных студиях, ждут в Голливуде, есть куда поспешить. Снова антропологическое зеркало безупречно отражает неотчуждаемую социально-психологическую реальность известного кинорежиссера. Момент истины, мгновения идентичности.

«Июльский дождь»

Александр Митта выступает в роли всезнайки Владика. Владик — душа компании, не умолкающий ни на минуту, имеющий здравое суждение по любой проблеме мироздания: «Метод изометрической гимнастики! Японские рыбы фугу! Ядом кураре индейцы обмазывают наконечники своих стрел!» «С ним опасно спорить, он все про все знает», — восхищенно комментирует кто-то из женщин. И с этим, право же, не поспоришь. Недавняя книга Митты о премудростях кинематографа имеет подзаголовок: «Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому...» Уф-ф, дух захватывает!

Помню, лет десять назад вышла нашумевшая статья Митты о постмодернизме. Одним из столпов постмодернизма был объявлен композитор Шнитке, другим, третьим и четвертым — не менее достойные люди. Статья поразила мое юношеское воображение плохо замаскированным энциклопедизмом. Поставив на уши продавщиц грампластинок, я собрал полную коллекцию Альфреда Шнитке. С тех пор откровенно не люблю постмодернизм и не поддерживаю никакие разговоры в этом направлении. По правде сказать, теряюсь в большой интеллигентной компании. Не то Владик! «Как вы относитесь к человеческим слабостям? Склонны ли вы прощать? Надо отвечать «да» или «нет»: мы выясняем ваш характер!»

Александр Митта многократно менял и характер, и художественную манеру. Революционной романтике фильма «Гори, гори, моя звезда» приходила на смену эстетика лубка в картине «Сказ про то, как царь Петр...». Потом был нашумевший фильм-катастрофа «Экипаж», потом философская «Сказка странствий» и, наконец, антитоталитарный реализм без берегов «Затерянный в Сибири». Режиссеру неинтересно повторяться, он одержим идеей разнообразия. Что же, его персонаж вполне в этом роде: «Меня *сегодня* зовут Владислав, можно просто Владик! А вот негры в Африке: когда человеку плохо, он меняет имя, чтобы отгонять злых духов!»

Александр Митта («Июльский дождь»)

И, наконец, программное: «Весь мир увлекается хобби!» Когда Александру Митте надоел творческий поиск, сопряженный с постоянным поиском денег на производство, он с легкостью переключился на педагогическую работу. Я видел короткометражные картины его учеников из Гамбургской киношколы, они вполне профессиональны: свет, цвет, музыка, актеры, сюжет. Одновременно напоминают Чехова, Шекспира, Хичкока, Феллини и, в меньшей степени, Куросаву. Кроме шуток.

«Застава Ильича»

Масштаб личности Андрея Тарковского задает новое измерение нашему разговору. Будучи интровертной личностью и крайним индивидуалистом, Тарковский тем не менее интуитивно ощущал жизненную необходимость социального самоопределения. Красивые сказки правящей партии о том, что в стране создана новая, бесклассовая человеческая общность — советский народ, обманули полмира. Тарковский был слишком умен, слишком осторожен и слишком оберегал свое индивидуальное пространство, чтобы поверить антинаучным пропагандистским бредням и попробовать слиться с далеким от него многомиллионным народом в любовном экстазе. Пятиминутная роль Тарковского — едва ли не самая трезвая в нашем отечестве манифестация социально-политических прав интеллигенции как значимой и безусловно *самостоятельной* общественной группы.

Жесткость манеры Тарковского-персонажа беспрецедентна. Конечно, чтобы так проникновенно, с такой мерой презрения и сарказма выступить против нелепой идеи отождествления интеллигенции и народа, а значит — отождествления их социальных интересов, нужно было в полном объеме присвоить себе вполне казенную лексику, которой наделил этого отрицательного героя драматург. В самом деле, пижон и западник, которого Тарковский взялся изображать, был прописан Шпаликовым небрежно, эдаким стилягой из «Крокодила». Нелепость его антинародных идей будто бы автоматически дискредитировала отщепенца. Будь на месте Тарковского актер, все так бы и вышло: комические куплеты, в которых стиляга разоблачен и повержен. Но не тут-то было! Со всей доступной ему страстностью Тарковский бросается на защиту собственных классовых интересов!

«С фуганком повстречалась фуга. Мораль: им не понять друг друга!» — Тарковский декламирует басню на тему «интеллигенция и народ». В принципе, хорошая, точная басня. «Теперь у нас полный комплект: лапти, картошка, старинная обрядовая песня... Ну, а как вы относитесь к репе? К репе как вы относитесь? Вы мне так и не ответили!» — Тарковский, что называется, наезжает, выигрывая у своего простоватого и крайне невыразительного оппонента «в виду явного преимущества», за что и получает по шее от истеричной девицы. «Зачем ты сказал эту гадость?!» — негодует еще один отрицательный пижон, который почему-то за пять минут перековался и стал, как говорится, на платформу партии. «Автоматически!» — нераскаянно отвечает Тарковский, потирая синяк, подаренный истеричкой. То-то и оно!

Сегодня эпизод представляется донельзя надуманным и фальшивым. Не фальшивит только Тарковский. Почти двадцать лет спустя, беседуя с Глебом Панфиловым в Италии, он развивает тему, уже не прячась за маской анонимного резонера: «Я Бунина очень люблю... Это был единственный русский писатель, который сказал недвусмысленную правду о русском человеке, крестьянине, о простом русском человеке, о «богоносце»... ни Толстой, конечно, со своим Каратаевым по существу ничего не сказал на эту тему, ни Достоевский, ни Тургенев... А как страшно обернулось для России это незнание русского мужика! И вина в том тех «знатоков» русской истории и русского народа, которые были переполнены так называемой «любовью» к нему. А вот Бунин как бы ненавидел русского мужика...»[1]

Однако трезвость мышления исчезает, едва заветная идеологическая

Андрей Тарковский («Застава Ильича»)

[1] Панфилов Глеб — Тарковский Андрей. Итальянский диалог. — «Искусство кино», 1995, № 11, с. 205.

стратегия корректируется тактикой групповой борьбы за власть. Как ни странно, Андрей Тарковский с легкостью прибегает к вполне официозным риторическим фигурам, внезапно забывая, что еще минуту назад громил и советское государство, и его излюбленных идеологов, вроде Белинского: «То есть что я хочу сказать? Что гении всегда служили своему народу, а народ этот всегда принимал их в штыки. Ну, конечно, и в народе была какая-то сознательная часть, потому что сам художник тоже, в конце концов, народ...»[2]

Не так давно мне уже приходилось иллюстрировать нашу кинематографическую действительность афоризмами проницательного французского социолога Пьера Бурдье, не удержусь и на этот раз: «Я склонен считать, что когда речь идет об интеллигенции, апеллирование к народу — это всегда мистификация... В действительности это почти всегда предлог для сведения счетов в среде интеллигенции, оружие во внутренней борьбе интеллектуалов, руководителей или власть имущих. Именно поэтому понятие «народ» так двусмысленно... Одной из первых вещей, которая шокировала многих в период, когда мы находились под влиянием марксистской традиции, было такое мое высказывание: «Интеллигенция — это угнетаемая часть господствующего класса». В качестве угнетаемой части интеллигенция может бороться с угнетателями и вступать в союз со всеми угнетенными. Но это всегда союзы двусмысленные»[3].

Замечу, что некритичность интеллигентского мышления приводит к поразительным подменам и, мягко говоря, недоразумениям. Скажем, в том же диалоге Панфилова и Тарковского отмечу выразительное обсуждение феномена сталинизма. «А вот моя записная книжка, — говорит Тарковский, — так у меня в каждой из моих записных книжек вклеен портрет Сталина... Потому что я не должен все это забывать... Мы должны помнить об этом все время...» «Да уж! — соглашается Глеб Панфилов. — Мне надо бы копию этого снимка сделать, чтобы однажды он вовсе не исчез с лица земли... Становится понятно, как это все тогда происходило...»[4]

Итак, интеллигенция, в данном случае творческая, блокируется с неприятным ей в целом народом, чтобы осудить и потеснить господствующий класс. При этом творческое воображение разыгрывается настолько, что в целом заурядный, хотя и колоритный партийно-государственный лидер приобретает поистине сверхчеловеческие черты и требует для своего описания мифологического измерения. «У Сталина глубокий взгляд хозяина...» — с каким-то безотчетным удивлением произносит Панфилов, подобно Тарковскому присваивая общеупотребимое квазимифологическое клише. Там, где ей выгодно, интеллигенция блокируется с народом, не замечая того, что именно этот народ и является *причиной* культа личности и сопряженных с ним беззаконий. Раскрестьяненные народные массы, растерявшиеся в новой социальной реальности, по-прежнему нуждающиеся в регулярном, ежеминутном воспроизводстве отношений патриархального подчинения, стали той самой питательной средой, из которой произросли советские цветы зла. Тарковский гораздо ближе к пониманию того, «как это все тогда происходило», когда, разбирая рассказ Бунина, ненароком бросает Панфилову: «Представляешь, какую нужно проявить изобретательность во имя совершенно фантастической цели, возникшей из его (нищего мужика. — *И.М.*) *неполноценности и мании преследования*» (курсив мой. — *И.М.*)»[5].

Вот что говорит об этом трезвый исследователь Михаил Рыклин: «Сталинский режим откровенно ориентируется на массу, которая возникла в результате коллективизации, и на этот культурный уровень, носителем которого она была. Документы того времени кажутся очень странными с точки зрения горожанина. Скажем, зачем парижанину лозунг, утверждающий или провозглашающий, что «Париж к 2000 году будет самым красивым городом в мире»? Или — «Политику Ширака поддерживаем и одобряем»? Это абсурдно с точки зрения

---

[2] Там же, с. 204.

[3] См.: «Люмьер-Экспресс», 1996 , № 2 (май), с. 4—5.

[4] Панфилов Глеб — Тарковский Андрей. Цит. изд., с. 202.

[5] Там же, с. 205.

людей, которые давно живут и хорошо ориентируются в пространстве, которые воспринимают город как свою естественную среду обитания. Но для колоссальной массы, которая живет в городе как в открытом пространстве, эти лозунги — вроде правил дорожного движения... Этот тип ментальности, конечно, предполагает авторитарное послушание, своего рода отношения ребенка и отца, он как бы не рассчитан на взрослого человека, ориентирующегося на рациональные способы поведения... Это устойчиво воспроизводящийся тип антиурбанистического сознания, которому страшно, травматично жить в более рациональной действительности, она вызывает у него глубокое раздражение... Носителям такого сознания все время кажется, что они не приспособлены, что они не выживут, что отовсюду исходят угрозы и т.д.»[6].

Начиная с оттепельной эпохи, интеллигенция безответственно путает понятие «вина» с понятием «причинность». По меткому замечанию культуролога Сергея Зенкина, сделанному еще в эпоху поздней перестройки, знаменитые исторические злодеи *виновны* не в том, что по своей воле порождали бесчеловечные режимы и кампании массовых преступлений, а лишь в том, что лучше других адаптировались в этой атмосфере, по замечательной метафоре Е.Шварца, оказались первыми учениками в школе злодейства (цитирую по памяти). Напротив, так называемый «народ» субъективно *не виновен,* но зато, как уже было замечено, является непосредственной движущей силой и в конечном счете причиной распространения произвола, беззакония, доносительства, предательства, атмосферы страха и ненадежности.

Недавно, отмечая свой 70-летний юбилей, Георгий Данелия с беззлобной улыбкой вспоминал, как ополчились на него коллеги за картину «Я шагаю по Москве». Молодые писатели Владимир Максимов и Василий Аксенов и вовсе отказались подавать режиссеру руку (!), потому что тот ограничился жизнеутверждающим пафосом. Вероятно, по мысли будущих диссидентов, следовало двигаться в социально-политическом направлении, заданном «Заставой Ильича», подлинный пафос которой исчерпывается идей передела власти. Согласно Бурдье, «угнетаемая часть господствующего класса» решила нанести серию идеологических ударов непосредственно по правящему классу, воспользовавшись перегруппировкой сил в его рядах. Объявили, что *и вина, и причина* однозначно определяются антинародной (вот она — риторическая смычка интеллигенции с народом) деятельностью партийно-государственной верхушки, что, как я попытался показать, не соответствует подлинной исторической реальности. По тактическим соображениям интеллигенция обелила народ, вынула его из причинно-следственной цепочки и навязала ему публичный союз с самой собой, чтобы без жалости и сомнений обрушиться на расколовшийся господствующий класс!

Поразительно, что отрицательный герой «Заставы» — отвратительный, по мысли авторов, пижон в исполнении Андрея Тарковского — единственный персонаж картины, который открытым текстом проговаривает подлинное отношение интеллигенции к неприятному, но тактически необходимому союзнику!!! «С фуганком повстречалась фуга». Мораль: антропологическое зеркало снова безупречно отражает, Андрей Тарковский оказывается честнее и точнее всех придуманных героев картины, картонных и в конечном счете политически ангажированных.

«Листопад»

Крошечная роль Отара Иоселиани. Вот как это выглядит: отвратительный персонаж Баадура Цуладзе разговаривает с героиней и, не поворачивая головы, сквозь зубы замечает: «Тут приближается один прохиндей, я бы не хотел, чтобы он слышал, о чем мы разговариваем». Прохиндеем оказывается молодой обаятельный Иоселиани. Обменявшись с лицемером дружественными репликами на грузинском, режиссер покидает отнюдь не вымышленный мир фильма.

Отметим излюбленную Отаром Иоселиани тему аристократизма. Аристократ среди плебеев — сквозной, смыслообразующий мотив всего его творчест-

---

[6] Рыклин Михаил. Бюрократия за пределами закона. — «Киносценарии», 1991, № 6, с. 180—181.

ва. «Листопад» — не проба пера, а манифестация заветной идеи. Камера акцентирует внимание на старых фотографиях в квартире главного героя Нико: офицеры, дворяне, шелка, кринолины, парки, фонтаны, аккуратно подстриженные кусты. Внешнему лоску и благообразию соответствовали особого рода отношения — отношения приличных, достойных, воспитанных людей, титанов духа, жрецов просвещенного быта. Однако произошло крушение основ, аристократов вытеснил плебс. Плебс опошлил идею хорошего вина, благородной любви, неподкупной дружбы. Отныне и навсегда вино отравлено, женщины продажны, аристократы вытеснены из кадра. Презирающий их лицемерный плебс улыбается в лицо, но за глаза именует не иначе как прохиндеями.

Особенно угнетает автора то, что новый, плебейский мир неэстетичен. Шелка, кринолины, эполеты, благородно подкрученные усы остались только на пожелтевших фотографиях. Аристократы — словно прекрасные, беззащитные бабочки, на которых ведут охоту беззастенчивые плебеи. Эстетические претензии Иоселиани безупречно доказательны: кто же усомнится в том, что Версальский дворец симпатичнее панельной хрущевки, а Аполлон Бельведерский краше печного горшка?!

Аристократические герои Тарковского то и дело перелистывают живописные альбомы, смакуя Брейгеля и Леонардо. Аристократизм Иоселиани не столь навязчив, но столь же последователен. Так же последовательно, из интервью в интервью, Тарковский называл Отара Иоселиани любимым режиссером. У них одна заветная тема на двоих: безусловный приоритет высокой культуры перед низкой повседневностью, интеллигенции перед народом. Другие режиссеры бывали склонны к компромиссам, Иоселиани и Тарковский — никогда. За эту последовательную, непримиримую позицию советская интеллигенция отличила их и канонизировала в качестве духовных вождей.

Между прочим, выдающаяся работа Иоселиани под названием «Пастораль» — не что иное, как развернутая во времени и пространстве басня «С фуганком повстречалась фуга». Мораль: идеология объединяет куда вернее, чем кинематографическая манера. Даже таких разных в стилевом отношении мастеров, как Иоселиани и Тарковский.

«Дядя Ваня»

Сергей Бондарчук — иной случай. Оставаясь интеллигентом, то есть «угнетаемой частью правящего класса», он одновременно был обласкан и официально поддержан этим самым правящим классом. Это очень непростая акробатическая фигура — держать равновесие, стоя сразу на двух, разновеликих ступеньках иерархической лестницы. Его доктор Астров говорит о народе много, правильно, но устало: «Смотрите! Картина несомненного вырождения! Страдания народа! Я по лицу вижу, что вам это неинтересно!» — «Нет, я просто мало в этом понимаю...» — «И понимать тут нечего. Просто неинтересно».

Сергей Бондарчук («Дядя Ваня»)

Действительно, неинтересно. Точно в таком же, былинно-эпическом, официозном ключе Бондарчук изображал и сам народ — в лице Тараса Шевченко, например. Несгибаемая стать, тяжелая доля, но — правое дело. Правящий класс не нуждается в непосредственном союзе с народом, он, как бы между прочим, изображает из себя уставшего от детей-шалунишек, но заботливого отца-патриарха. По сути, ту же самую роль история навязала Сталину. Бондарчук, начиная со своих первых актерских работ, сыгранных (и отмеченных!) еще при жизни вождя, варьирует один и тот же образ. По исторической необходимости он пасет народные стада, корректируя свою классовую позицию интеллиген-

та официально утвержденной риторикой государственника, полпреда власти. Советская интеллигенция правильно понимала двусмысленную, межклассовую позицию Бондарчука и за это его не любила.

«Время мое уже ушло!» — говорит Бондарчук в этой картине, эпически вздыхая. Верное замечание, именно в начале 70-х в коллективном подсознании интеллигенции окончательно сформировалась идея передела власти, отторжения определенной части властных полномочий от правящей партийной верхушки. Бондарчук, подыгрывавший и нашим, и вашим, казался откровенным предателем. Свалили его только на V съезде кинематографистов как *знаковую фигуру,* а вовсе не как человеческую личность, скорее всего, весьма достойную.

«Они сражались за Родину»

Василий Шукшин — интеллигент в первом поколении. Сразу же поймаю себя за руку, чтобы отметить двусмысленность этой фразы. «Интеллигента в первом поколении» вообще не бывает, это нонсенс, языковая ошибка. Интеллигенты, и об этом весь Иоселиани, весь Тарковский, бывают только потомственные. Впрочем, как и рабоче-крестьяне. Таким образом, Василий Шукшин — это переходная, весьма характерная для советского общественного устройства форма организации личности. Нет никаких сомнений в том, что этот на редкость талантливый человек находился в очень сложной духовной ситуации, балансируя на узком пограничье между «врожденной» и «приобретенной» социальными группами. В этом смысле все его творчество — замечательный документ пограничного сознания.

В этом фильме Шукшин, «простой человек из народа», то и дело примеряет на себя манеры интеллигента, которые транслируются авторами — писателем Шолоховым и режиссером Бондарчуком. Иногда это лубочные, стилизованные «под народ» разговоры о радостях плотской жизни, иначе говоря, о сексе: «Тут, шахтер, трудиться надо ого-го сколько!» — «А я с трудами не посчитаюсь!» Иногда Шукшину приходится изъясняться канцеляризмами советской эпохи, вроде такого: «Придется мне поколебать свои нравственные устои!»

Последний пример особенно интересен. Авторы, вложившие подобный текст в уста простолюдина, обнаруживают в своем мышлении классическую просвещенческую парадигму, в соответствии с которой герой «от сохи» приобщается к подлинной культуре. Канцеляризм как промежуточный, межеумочный речевой вариант призван обозначить единство народа и государства. С точки зрения просвещенного интеллигента, народ, сморкаясь в рукав, поминутно долдонит что-то вроде «дык, елы-палы». Если скрестить такой народ с высокой культурой, получится эдакий Шариков — излюбленный образ идеологов постсоветского Просвещения. Вместо «гм-м, твою мать!» полуинтеллигентно выражается: «Придется, елы-палы, поколебать свои нравственные устои!»

Шукшина в этом фильме искренне жаль. Просвещенный народ у него не получился. Получился хитрющий интеллигент, закосивший под деревенского ухаря.

«Любовь и голуби»

Та же история с Владимиром Меньшовым. Появляется редко, но метко: пестра-ая руба-аха, кепка набекрень, из-под кепки — лихо закрученный чубарик: «Фигура пятая: свидание!» Ух-х, забирает! Гуляет народ!!

Гуляет — народ?! Люблю изысканного Сергея Юрского, но в роли пьяненького старикана с завалинки он невыносим. Помню старинное, детское впечатление: народ поглядел новую, вот эту самую, картину Меньшова, народ рассуждает, кого изобразили любимые артисты?! «Цирк, да и только!» — до слез хохотала пожилая соседка. Бьюсь об заклад, она вообразила, что знаменитая столичная интеллигенция в деталях показала свой уик-энд, костюмированный выезд в подмосковную деревню Подлянкино. «Лихо!» — отхохотал свое сосед краснодеревщик, открывая затрепанный томик «Преступления и наказания». «Вот, в школе не понял, мудреная книга», — пояснил он мне, немного стесняясь. Однако я тогда увлекался высшей математикой и выбора не одобрил.

«Трофим»

Кто не помнит роскошный финал этой немудреной картины? «Вот гад! Вот зараза! Нет, это все не годится, — негодует Алексей Герман за монтажным столом. — Если вам не трудно, давайте *этого самого* отрежем. Этого, мужика». — «Оба плана?» — «Оба плана, конечно. К сожалению, он все перекрывает!» Очень красивая метафора. Несколько даже навязчивая.

В «Лапшине» Герман верно схватил некоторые ключевые детали отечественной истории. Деклассированный народ, неустоявшийся быт, и как следствие — хаос, смертельный ужас в сознании. Катастрофа зреет внизу, питается страхом и растерянностью народных масс. Все бы хорошо, когда бы не одна существенная мелочь: интеллигенция снимает с себя ответственность за безобразия, происходящие в государстве. Вот ключевая идея и «Лапшина», и «Хрусталева». Вот почему внезапно, всего за пару лет, в эпоху поздней перестройки Герман был вознесен интеллигенцией на неслыханную высоту, в поднебесье, туда, где не летали ни Тарковский, ни Параджанов. «Мой друг Иван Лапшин» освободил от ответственности! «Черные силы нас злобно гнетут!» А мы, грамотные, — пострадавшие, и только. Андрей Миронов брезгливо, двумя пальчиками достает из наваристого борща обрывок газеты «Правда», разглядывает на просвет: что там, кто, дескать, писал, кто участвовал? Да ты же, журналюга, и писал, ты же, маэстро пера, и участвовал!

Нет, позвольте, у меня борщ, я люблю ренессансную живопись и готические соборы, Пушкина, Надсона, Веневитинова! Лапшин, дескать, мне друг, но истина дороже! Это все темный, угрюмый, подлый народ; это Берия и Климент Ворошилов!

Берия давно осужден, а за народ взялись всем миром, как только партия сказала «можно». И только интеллигенция, формирующая идеологические потоки, снова оказалась пострадавшей овечкой.

«Полеты во сне и наяву»

Он бывает хорошим («Сибирский цирюльник»), бывает плохим («Жестокий романс»), однако я люблю Михалкова злого. Злой Михалков безусловно велик! Как он уговаривает Олега Янковского! Без сантиментов, горячо: «Чего ты одет так легко? Не замерзнешь? Живешь недалеко? Рядом, да?» Вдруг — резкий, короткий удар в плечо, смена интонации: «Ну давай, давай, уходи! Хорошо? Ну, зачем тебе неприятности? Поздно уже, темно, завтра на работу с утра. Ну, давай, будь здоров, счастливо!» За эту жестокую интонацию, за внезапный хук слева я Михалкова уважаю. Злой Михалков не слукавит.

Когда он возникает на открытии фестиваля, на трибуне съезда кинематографистов и делает вид, что всех давно полюбил, а теперь пытается помирить, я ему не верю. «Никита Сергеевич, — шепчу разочарованно, — вы же злой, этим и интересны. Не надо слез умиления, вам не идет». Всякий раз надеюсь, что прямо с высокой трибуны Михалков пошлет собравшихся к чертовой матери. А чтобы понапрасну не тусовались!

Таким же злым и беспощадным, таким же, без дураков, гениальным Михалков был еще один раз — в 1976-м. «Неоконченной пьесой» злой Никита Сергеевич разобрался с интеллигентской тусовкой, той самой, где упивались собой персонажи Кончаловского, Тарковского или Митты, той самой, где разговоры о картошке и репе чередуются с упоительным рок-н-роллом. В 80-е, когда V съезд заклеймил прежнее руководство союза, Михалков выступил — одновременно — против всех! Против выскочек и против великих — против всех! Помню его интервью, где он возмущается тем, что уехавшие Любимов и Тарковский делали непонятное, ненужное народу искусство, и нечего, дескать, смотреть им вослед со

Никита Михалков («Неоконченная пьеса для механического пианино»)

слезою. В его ярости, конечно, прочитывалась стратегия борьбы за власть, за место на Олимпе, которое он давно заслужил, но не только. Была и суровая правда. В «Полетах...» легким движением руки Михалков добивает интеллигента тусовки. Из «Неоконченной пьесы», с «Заставы Ильича». «Тебе завтра *на работу*. Иди, ладно?»

Говорят, недавно в Никиту Сергеевича метали куриные яйца. Я хорошо понимаю человека, который нахулиганил. Михалкова следует разозлить. Любой ценой. Внимание, гибнет великий русский художник! От сущей безделицы — от благополучия и доброты.

«Короткие встречи»

В предложенном контексте эта картина — самое значительное свершение нашего послевоенного кино. Энциклопедия советской жизни. Одновременно — диагноз и лирическая поэма. Диссиденты разных калибров могут отдыхать: никто из них не сказал правды *такого качества*, как молодая женщина из южной провинции во вполне подцензурной картине. Когда-нибудь я напишу все, что думаю об этом фильме. Здесь — коротко о стратегии поведения Киры Муратовой в кадре.

«Ты книжная женщина, Валя!» — говорит ей блестящий Владимир Высоцкий. Это верно, Валя из тех неподкупных интеллигентов, которые ни при каких обстоятельствах не сдают свое социальное место. Валя, то есть Муратова, держит дистанцию, никогда не заигрывая с народом. Она отлично понимает тотальную проблемность того типа сознания, с которым ей приходится сталкиваться на службе, вселяя в городские квартиры деревенских, по сути, людей. «Мне важно вселиться, оформляйте, потом доделаете!» — канючит невменяемый мужичок. «А потом будете ко мне бегать, жаловаться!» — она наперед знает все про этих людей, этих половозрелых детей, оторвавшихся от почвы и всю жизнь, подобно железам внутренней секреции, вырабатывающих растерянность и ужас. «Я и сейчас ношу воду с колонки и буду носить, — не унимается мужичок. — Мне важно квартиру получить, оформляйте, где жить!»

«Вот посмотришь какой-нибудь кинофильм, — рассуждает в своей картине Муратова, — и все-то там красавицы, красавцы, чувства, действия такие осмысленные, законченные. И причина есть, и следствие, и начало, и конец. А тут как-то все *неопределенно, неоформленно...*» «Какой-нибудь кинофильм» — это из тех, что мы рассматривали выше, где интеллигентское сознание нарциссически упивается собой. Оно знает, как себя описывать, это грамотное, в языковом смысле вменяемое сознание. И даже когда интеллигент появляется там, где, по словам поэта, «улица корчится безъязыкая», он моментально переосмысливает чуждую ему систему мышления, адаптирует ее в соответствии со своими классовыми интересами и возвращает миру свою безответственную травестию, отражающую лишь его, интеллигента, представление о безъязыком предмете исследования, который, однако, тоже человек, образ и подобие. Как правило, интеллигент не желает слушать, не желает разбираться с непонятным, враждебным существом. Он надевает цветастую рубаху, выпускает из-под кепки чуб и таким образом укрощает, приручает собственные страхи. Муратова — слушает, Муратова — разбирается. Я не знаю, почему. Быть может, ей попросту любопытно. Однако никогда ее любопытство не оборачивается презрением и брезгливостью, как, скажем, у позднего Иоселиани. «Я просто на тебя смотрю, мне интересно на тебя смотреть!» — вот нехитрая философия Киры Муратовой в этой картине, всегда.

И трогательную, обреченную на вечные слезы Надю — Нину Русланову, и еще более путаную, хотя и трезвую, беспощадную к себе Зину, запоем читающую книги, и мерзкую бабенку Любку, едва приехавшую из деревни, но уже удачно поселившуюся «у генерала!», и деревенского Любкиного ухажера, продающего в городе говядину, — Муратова внимательно выслушивает. Не лицемерно, с глубоким, подлинным интересом. Любит — Высоцкого, а как его не любить? Этих — еще не знает, еще не любит. Но: «Я к тебе привыкла, куда ты пойдешь?» — уже говорит она Наде. Капризна, кокетлива, честолюбива, внимательна. Подлинность муратовской интонации скрепляет воедино всех героев этой удивительной, бесконечно красивой истории. Всех — богемного москвича

Высоцкого, начинающую актрису Русланову, безымянных эпизодических героев «из народа».

«Что, говядина по пять рублей? Дорого. Ну, я не знаю, может, я не в курсе дела, но, по-моему, дорого...» — когда Муратова сомневается, это очень красиво, ибо Муратова сомневается по существу, чтобы потом не было мучительно больно. Высказываясь от лица своей социальной группы, находит силы оставаться просто человеком, а значит, понимать тех, кто снизу, сверху, сбоку и даже в стороне.

3. Анекдоты

> Толстой решил окончательно опроститься и сбежал от семьи в Оптину Пустынь. Войдя в монастырь, он увидел дворника, подошел к нему и сказал: «Вот ты, братец, все метешь, а я — Лев Толстой». «Очень приятно-с», — ответил дворник и взял под козырек.
>
> **Из анекдотов, приписываемых Хармсу**

Пионерская юность моя («Сто дней после детства»)

Лет двадцать назад, в концертной студии «Останкино» выступал кукольный режиссер Сергей Образцов. Не скрывая восхищения, он напел задорную частушку и заявил: когда бы я и мои друзья-писатели сумели отыскать старушку, сочинившую эти строки, мы бы, не медля ни секунды, приняли ее в Союз советских писателей. Признаюсь, даже будучи дремучим подростком, я испытал замешательство на грани шока. В писатели хотелось мне — безотчетно нравились их рассудительные речи по телевизору. Но зачем народной старушке, доживающей жизнь на природном козьем молоке, членский билет престижного союза, я решительно не понимал. Старушкин успех вызвал у меня агрессивную ревность: я писал и официально исполнял хорошо зарифмованные стихи про Ленина, на фоне которых лирическая частушка «не катила».

С тех пор не переношу фольклорные тексты, но дело не в этом. Гораздо интереснее речевой жест известного деятеля советской культуры. Сергей Образцов полагал, что членский билет как орудие легитимации необходим всякому народному самородку. Старуха с завалинки — тоже человек, но лишь после того как ее официально оформят, внесут в святцы высокой интеллигентской культуры.

Давно уже нет ни Сергея Образцова, ни той страны. Иногда кажется, что и этой, нынешней, страны тоже нет. Впрочем, на сей счет меня успокоил Сергей Соловьев. Аккурат в те времена, когда трагически погибла подлодка и полыхала башня в Останкино, известный художник бодро заявил: «Все идет своим чередом и в очень правильном направлении... Во всяком случае, интересно».

Вот-вот, интересно — пришпорил я себя и дочитал до конца. Например, такое: «Предыдущее поколение жило, выживало, сохраняло себя и свое достоинство в условиях прежнего, тоталитарного свинства. Об этом трилогия «Сто дней после детства» — «Наследница по прямой» — «Спасатель»[7].

Ну, когда публично бичуют российское «свинство», я хватаюсь за безотказного Бурдье, поднаторевшего в разоблачении «поверхностных интеллектуалов, манипулирующих псевдополемическими концепциями типа «тоталитаризма»[8]. От себя же добавлю: «Сто дней после детства» — очаровательное пионерское эпохалово. Гораздо выше среднего пионерского уровня. Достойное даже премии Ленинского комсомола (и, может быть, ее-таки получившее).

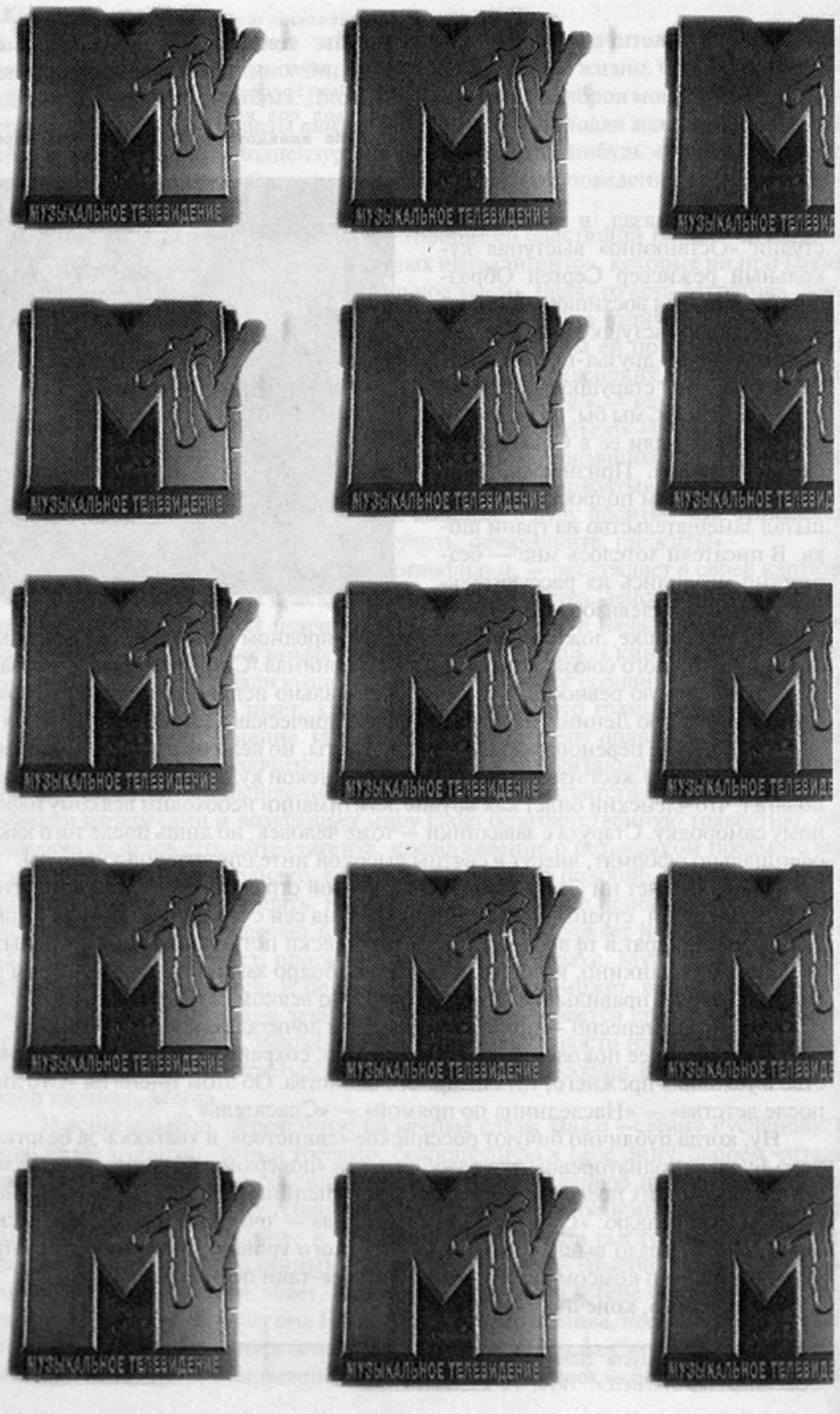
Если честно, конечно.

---

[7] «Известия», 24 августа 2000 года.

[8] См.: «Люмьер-Экспресс», 1996, № 2 (май), с. 3.

MEDIA



И.КУЛИК

Обои цвета телевизионного снега

Небо над портом напоминало телеэкран, включенный на мертвый канал.

Уильям Гибсон. «Нейромант»

Клипы — это то, что смотрят по телевизору, когда больше нечего смотреть. Это культурный джанкфуд — семечки, чипсы, леденцы, баблгамные пузыри визуальности, которыми балуются от нечего делать, заглушая не чувство голода, но отсутствие аппетита. Одна из ведущих MTV, а может быть, МузТВ взывала к зрителям в порыве то ли комсомольского задора, то ли отчаяния: «Эй, смотрите нас, мы же действительно клевая передача, а не музыкальные обои для вашей комнаты». К сожалению, определение кажется клинически точным. Клипы — это «обои», но скорее в компьютерном, нежели в бытовом смысле. Точнее, это screensaver — подвижная картинка, возникающая как знак праздности экрана, более пустая, чем даже чистый экранный «лист», ибо, в отличие от него, не взывает к заполнению.

Клипы — это телевизионный снег. Смотреть клипы — то же самое, что вглядываться в круговерть снежинок или, иначе говоря, ловить ворон — занятие для рассеянных, бездельников, идиотов или медитирующих философов. Клипы осыпаются с экрана с непредсказуемостью и монотонностью природного явления. Раз начав их смотреть, невозможно остановиться — не потому, что они хороши, а потому, что всегда есть надежда, что после десяти порций дерьма наконец покажут единственный и заветный, который именно сейчас тебе особенно остро хочется посмотреть.

Клипы — это то, что вошло в сомнительные культурологические идиомы типа «клиповое сознание» или «клиповая культура», но что никогда не анализировалось всерьез как самоценный эстетический феномен. Странное словечко «клиповый» звучит всегда пежоративно, так, что в нем постоянно слышится бессознательная рифма «липовый».

Клипы — это единственный известный нам случай полного растворения элитарной, авангардной, революционной по своему генезису формы в масскультуре. Заполонившие экранное пространство, они тем не менее наследуют язык видеоарта и авангардного кинематографа. Это тотальный сюрреализм — автоматическое письмо, цепи случайных ассоциаций, сны, записанные и заснятые еще до того, как они приснились.

Клипы — это то, что вызывает заведомо неадекватные эмоциональные реакции. Как поп-музыка, реклама, мода, они обладают способностью абсорбировать наши эмоции. Наши воспоминания, сиюминутные переживания, мимолетные образы липнут к ним, как липнет всякий мусор к синтетическому бархату. И в результате можно запросто расплакаться от ностальгии, случайно посмотрев сейчас по телевизору клип какого-нибудь Дюран Дюрана, который в момент своего появления ничего, кроме раздражения, не вызывал.

Клипы — это гул визуального языка, их радужное многоцветие сливается в белый шум.

Возможно ли выделить несомненные шедевры из бесконечного потока клипов,

обрушивающегося на нас с телеэкранов? По каким критериям оценивать это новое, эфемерное, но исподволь ставшее неотторжимой частью нашей повседневности искусство? Вначале казалось, что обычный искусство-, кино-, музыковедческий и прочий инструментарий обеспечит искомую объективность оценки. Но при попытке выстроить хоть какую-то иерархию выяснилось, что объективные критерии почти невозможны. Действительно, получается, что в одном удачном случае нравится песня, в другом она, мягко говоря, никакая. Существуют и группы, в связи с которыми нельзя говорить о клипе на песню — они порождают некие мультимедийные произведения, полностью реализующиеся только как сочетание видео- и звукового ряда. Так работают Chemicals Brothers или Aphex Twin, подлинные гении нового синтетического искусства. В одном клипе достаточно просто присутствия той или иной рок-звезды — не важно, как ее снимают, — Мик Джаггер одинаково хорош и в цвете, и в ч/б. В другом — звезда остается за кадром, и именно это отсутствие, эта неназванность оказывается главной удачей клипа. Вспоминается простенький, но удивительно изящный клип Пола Саймона, где в кадре разевает рот и как бы поет безымянный верзила, в то время как маленький Саймон деловито и скромно таскает из кадра в кадр громоздкие музыкальные инструменты. Один клип нравится своим хайтековским совершенством, умопомрачительными спецэффектами, другой — предельным минимализмом. Самодостаточная киношная красота спецэффектов уравнивает Бьёрк и Aerosmith. А склонный к мюзик-холльному гламуру Принс неожиданно позволяет снять на одну из лучших своих композиций — пронзительный тяжелый блюз Time, напоминающий едва ли не черную версию Led Zeppelin, — клип, аскетичный, как кошутовский концептуализм, медленное дефиле титров на фоне каких-то темных квадратов. Какой-то опус достоин упоминания, так как он один из первых, другой — потому что он последнее слово. Впрочем, ностальгия и умиление равно распространяются на подлинных новаторов Talking Heads (их клипы, кстати, входят в коллекцию видеоарта Центра Помпиду) и на Thriller Майкла Джексона. Или же, наоборот, некогда весьма продвинутые клипы вроде работ Питера Гэбриела сейчас вызывают лишь недоумение своей тяжеловесностью — прогресс все же существует, и сейчас подобные штуки делаются с несравненно большей элегантностью. Бывает, что излишне точное следование эстетической моде со временем нивелирует действительно оригинальные композиции. Черно-белая «синематечная» глянцевость Down Town Train Тома Вейтса, снятого Мондино в конце 80-х, сейчас делает этот клип неотличимым от целой вереницы стерильного ретро, ставшего достоянием качественного ширпотреба, вплоть до нашего Валерия Сюткина.

Арифметические правила MTVшных хит-парадов требуют десятичной системы исчисления. Нужно отобрать «десятку» или «двадцатку». Впрочем, пока что, скрепя сердце и слегка утихомирив угрызения от своей неизбежной необъективности, удалось назвать лишь первую «пятерку». Она возникла как результат упражнения памяти. Пять клипов приходят на ум сразу, затем следуют длительное копание в собственных воспоминаниях и мучительные поиски названия песни или группы. Субъективность отбора оказалась неизбежной — возможно, на самом деле только мой психоаналитик смог бы объяснить, почему именно эти клипы так «зацепили». Впрочем, парадокс клипов, этого самого массового вида искусства, именно в том, что они воздействуют на всех, но у каждого вызывают абсолютно субъективные ассоциации. Тем не менее хотелось соблюсти некоторую объективность. В получившейся «пятерке» присутствуют один из пионеров жанра (Боуи) и произведение, выражающее новейшие тенденции (U.N.C.L.E.), образец чистого мейнстрима, как музыкального, так и визуального (Джордж Майкл), и патриарх альтернативной музыки (Ник Кейв), а также парадоксальный клип, в котором массовая, стадионная поп-группа обращается к сугубо элитарному современному искусству (Queen).

Дэвид Боуи: Live in Mars

Наверное, этот почти археологических времен клип можно номинировать в категории «Художник вместо произведения» (если позаимствовать название ерофеевской выставки). Боуи — один из пионеров самого жанра музыкального видео. К видео, как и к музыке, к кинематографической карьере или к современному искусству, в котором он так же многократно (и небезуспешно) пробовал свои силы, Боуи относится с только ему свойственной и только у него поистине счастливой смесью наивности и претенциозности. Точнее сказать, он единственный, чей снобизм, чье желание быть претенциозным по сути своей остается столь юношески простодушным и столь искренним. Именно в силу этой юношеской жадности в овладении всеми последними откровениями интеллектуальной моды его опусы

столь часто грешат чрезмерностью и, как все остромодное, столь быстро устаревают. Там, где хватило бы лишь одного его присутствия, лишь этого взгляда единственной в мире пары глаз со зрачками разной величины, он часто нагромождает диковинную эклектику пантомимы, брехтианского театра, декораций Кирико и красок Гилберта и Джорджа, нарочито порочных травестий и гламурных костюмов в стиле декадентствующих гангстеров. Лучше всего смотрятся его самые ранние и самые последние вещи. Space Oddity, где мигающие пульты студии звукозаписи случайным чудом превращаются в антураж кабины космического корабля, посреди которой с подростковым надрывом поет странное, угловатое, почти нелепое и невиданно прекрасное андрогинное существо с оранжевыми волосами. И Little Wonder — отточенный шедевр, снятый замечательным художником, звездой современного искусства Тони Урслером, придумавшим линчевский сюжет для своих странных объектов — тряпичных монстров, проецирующих с видео живые, хотя и жутковато деформированные человеческие лица. Но Live in Mars гениален и вне исторического или актуального контекста. Белый двухмерный фон, на котором распластана яркая и этой яркостью обезличенная, засвеченная фигура — фисташково-зеленый костюм, апельсиновая шевелюра, алый рот, синие глаза. Лицо — той же белизны, что и фон, и поэтому как бы несуществующее. Лицо с уорхоловских портретов, этих раскрашенных фотографий, демонстрирующих исчезновение живого облика даже не за маской-имиджем, но за чисто знаковой декоративностью цвета. (Так мог бы рисовать дальтоник, раскрашивающий картинки сообразно лишь надписям на тюбиках краски: волосы — черные или желтые, глаза — синие или зеленые, губы — красные.) Боуи, этот самый настойчивый в своем присутствии персонаж, здесь добровольно исчезает в слепящих лучах этих «пяти минут славы», как бы заменяет себя почти мультипликационным иероглифическим двойником на плоской картинке, но остаются ломкий, нервически-вкрадчивый, диссонирующий голос и странная сентиментальность песенки, контрастирующая с дендистским обликом Боуи. Клип редкой, минималистской элегантности, удивительной пластической и концептуальной чистоты.

Queen: Made in Heaven

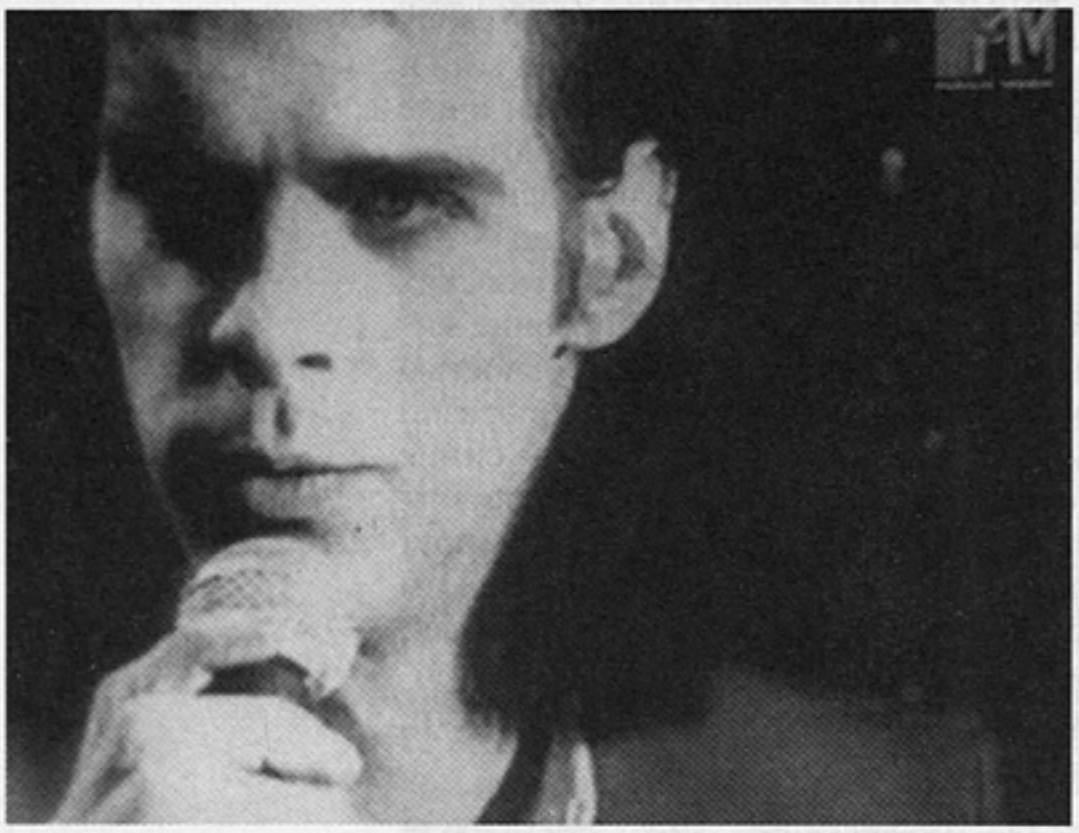
Клипмейкерская эпопея Queen входит в trivia истории жанра. То, что придает ей циничную гениальность, — это ее особо бурный расцвет после кончины Фредди Меркьюри. Наверное, самой удачной, прости Господи, находкой в реаниматорской деятельности квиновских режиссеров были даже не клипы, а грандиозная мизансценировка мемориального концерта памяти погибшего солиста — тот момент, когда на сцене загорался гигантский экран и запечатленный на нем Меркьюри заводил зал и уже не заснятый на пленку, а реальный зал вторил мертвому на киноэкране. Этот момент знаменовал первую посмертную виртуализацию звезды, которая сейчас столь растиражирована в индустрии виртуальных дуэтов с покойными музыкантами, вроде того, что записала Лорин Хилл с Бобом Марли.

Затем последовала вереница клипов, вновь и вновь анимирующих архивные кадры Фредди, до бесконечности продлевая его экранную «жизнь после смерти». Клип Made in Heaven, снятый на композицию с одноименного, вышедшего уже после гибели Меркьюри, альбома, был последним из этой посмертной серии. Сам Меркьюри в нем не появляется, как, впрочем, и никто из его группы. Остается только звучащая за кадром музыка. Видеоряд клипа состоит из документальных съемок перформанса известного современного художника Стелларка. Впрочем, он вряд ли знаком зрителям MTV, и его появление в клипе остается анонимным.

Грузный немолодой человек, к обнаженному торсу которого прикреплена третья рука — блестящая металлическая рука робота. Эта рука, управляемая через сложную сенсорную систему импульсами головного мозга, способна двигаться автономно. Один из самых впечатляющих моментов стелларковского перформанса — художник пишет на доске слово, и в письме участвуют одновременно три руки... Невозможно придумать более страшную и более щемящую метафору «протезности» самого существования Меркьюри в этом посмертном альбоме Made in Heaven. Некогда живой человек остался лишь в записях на пленке, но, манипулируя этими записями, еще можно создавать новые композиции, продлевая иллюзию его присутствия в мире. Как и перформанс Стелларка, сама практика записей такого рода посмертных композиций и альбомов отсылает к извечной мечте о преодолении грани между живым и неживым — мечте о бессмертии, даже если, как в научно-фантастических романах, мы сможем продолжить наше существование без бренной плоти, помещенные в механический носитель или записанные на жесткий диск компьютера.

Ник Кейв: What Is Beautiful World

Кейв — также из тех персонажей, одного появления которых в кадре достаточно, чтобы приковать наше внимание к экрану. Почти все его клипы хороши, но не оригинальны — и прерафаэлитские, декадентско-кичевые Wild Roses, и Wipping Song с феллиниевским целлофановым морем, и ранние опусы, те, где Кейв со товарищи появляются на сцене почти кукольного балаганчика, который Bad Seeds, похоже, арендовали в очередь с Cure. What Is Beautiful World при всей его незатейливости — подлинное откровение почти еретической простоты. Снятый в период зрелого расцвета жанра, когда бюджет клипа уже приблизился к бюджету полнометражного фильма, он поражает не то что бы минимализмом, но какой-то невыносимой легкостью и гениальной наивностью. На фоне серебряного дождичка из советского «Голубого огонька» времен буйства диско сидят два человека в мятых костюмах (как сказала Сьюзен Вега об элегантности, настоящий мужчина ходит в костюме, а не в джинсах, но этот костюм выглядит так, как будто человек в нем спал) с невообразимыми лицами джанки, пьяниц, бандитов, проклятых гениев — герои Жана Жене и Чарлза Буковски одновременно. Они не спеша передают друг другу допотопный микрофон и поют ностальгическую песню Армстронга о том, как прекрасен этот мир. Дождик, хоть и серебряный, моросит с утренней промозглостью. Хотя свет мутно-электрический, почему-то кажется, что уже рассвет и уже успели и напиться, и подраться, и помириться, и поговорить о смысле жизни. И когда уже все переговорено, вдруг поют Армстронга — с немыслимой, дикой и щемящей лирической красотой, на которую не способен никакой Синатра.



Ник Кейв. What is Beautiful World

Джордж Майкл: Papa Was a Rolling Stone

Если предыдущие «номинанты» были так или иначе исключениями из правил, этот клип немыслимо банален — он собирает все стереотипы жанра. Шикарная, никелированная черно-белость; компьютерные эффекты, населяющие улицы Нью-Йорка сошедшими с подиумов гигантами ростом с Годзиллу (прием, отыгранный Элтоном Джоном и — наиболее удачно — Rolling Stones в The Love Is Strong, где непомерный рост словно бы подтверждал давно уже не человеческую, но божественную или демоническую природу вампирически нестареющих «роллингов», каждое стадионное появление которых кажется какими-то «близкими контактами третьей степени»); роскошные натурщики с татуировками и пирсингом стоимостью не в одну сотню долларов, наглядно демонстрирующие, как уличный стиль гетто становится достоянием индустрии моды. Джордж Майкл сам по себе фигура очевидно попсовая и музыкальными откровениями не богат. Но соединение двух чужих песен оказалось невероятно удачным. И, наконец, этот прием, превращающий лощеный MTVшный глянец в подлинный шедевр жанра, — отдельные слова из текста песни, все эти надрывно и плоско экзистенциальные To Die[1], To Be Free[2], Solitary Brother[3] застывают на экране, вмороженные в знакомые логотипы Nike, Tide, Wrigley и прочей шелухи общества потребления. И внезапно сам абсолютно по-рекламному снятый клип как бы выворачивается наизнанку, оказываясь самым пронзительным признанием в неизбывной мнимости этой массмедийной, MTVшной, миражной гиперреальности, на которую мы все «подсажены» и сквозь которую пытаемся прорваться к интенсивности подлинной реальности, но попадаем лишь в ту же предзаданность слов слоганами, образов имиджами. Один из современных невротических синдромов заключается в том, что люди плачут, глядя рекламу. Рекламы — это катализаторы наших эмоций, это

---

[1] Умереть *(англ.)*.

[2] Быть свободным *(англ.)*.

[3] Одинокий брат *(англ.)*.

прустовские «пирожные Мадлен» современного человека, которому к тому же всегда приходится соотносить вечное настоящее время медийного счастья с безвозвратно утраченным временем своих воспоминаний. И клип Papa was a rolling stone лабораторно точно воспроизводит эту ситуацию, оставаясь при этом идеальным фрагментом этой «гиперреальности».

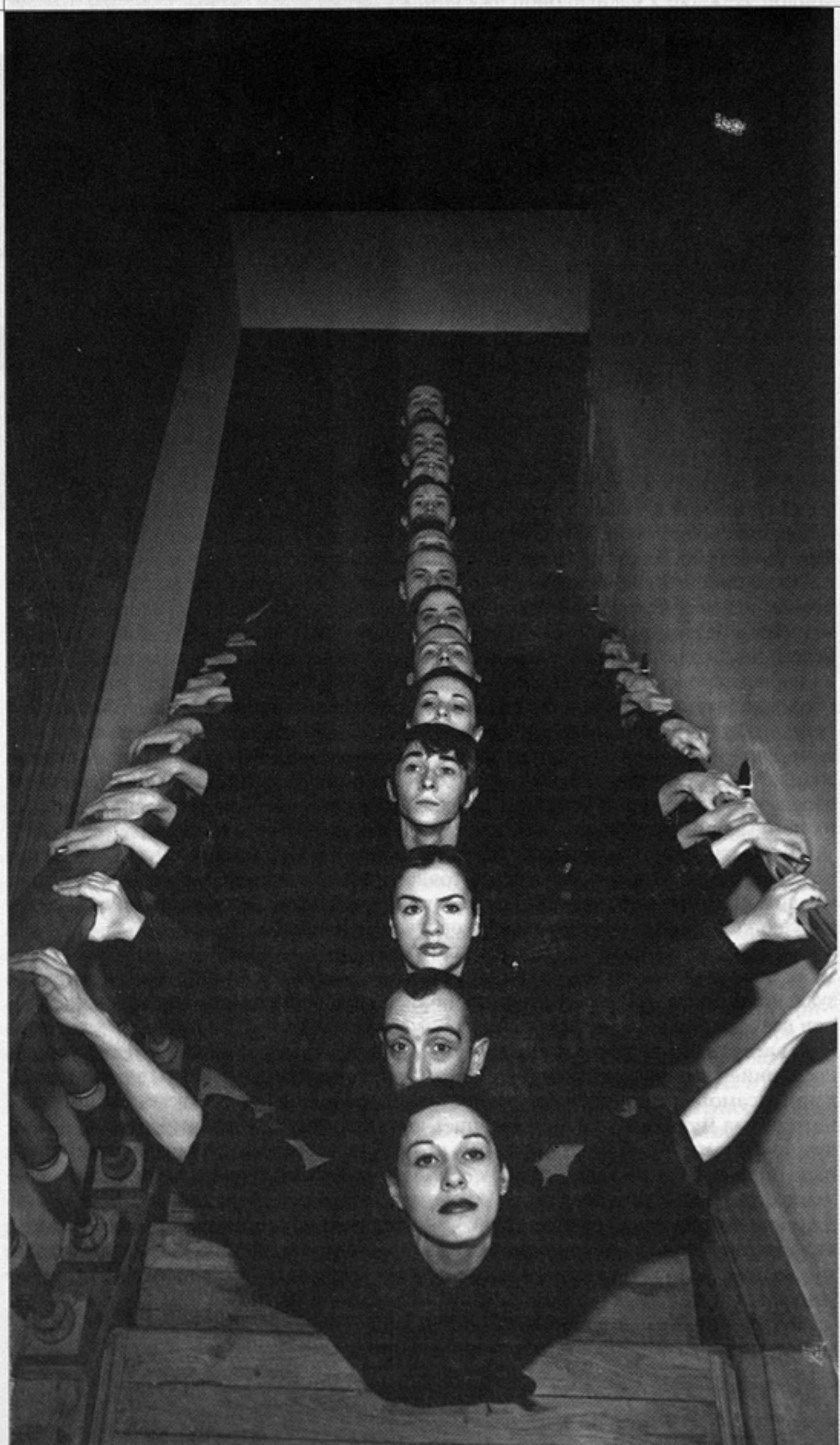
U.N.C.L.E.: Rabbit in My Headlights

Если все предыдущие клипы обладают ценностью уже исторической и стали вехами развития жанра, то теперь хотелось бы обратиться к тому, чем является клип сейчас, в момент зрелости жанра, в котором уже произошло разделение на коммерческие и авторские работы (в кинематографе это по-настоящему случилось только в 60-е годы).

U.N.C.L.E. Rabbit in My Headlights

Rabbit in My Headlights — подлинный образец клипа как нового, абсолютно синтетического жанра, оказывающегося не столько рекламным роликом песни, альбома, группы, сколько предельно лаконичным видом кинематографа, в котором доминирует тем не менее история, сюжет, но диалоги за ненадобностью заменены куда более интенсивно воздействующей на подсознание музыкой, а все логические и прочие мотивировки отметены. Само отсутствие в клипе рок-звезды (U.N.C.L.E. — проект с более или менее изменчивым составом участников, в данной композиции вокал принадлежит солисту группы Radiohead, который тактично не засветился в клипе), но присутствие культового киноактера Дени Лавана, звезды фильмов Каракса «Дурная кровь» и «Любовники с Понт-Нёф», задает кинематографическую, а не чисто роковую парадигму. Сюжет клипа прост и безумен. По автомобильному тоннелю — этому пространству, заведомо не рассчитанному на присутствие человека, — бредет, спотыкаясь и одержимо бормоча себе что-то под нос, человек в куртке «аляска», одежде, делающей идеально бесформенным и безликим любого. «Аляска» с надвинутым на лицо капюшоном сродни белой, но абсолютно человеческой маске и рабочему комбинезону мньяка Шейпа из карпентеровского «Хэллоуина». Нарочитая обыденность и непроницаемость оболочки, заставляющая подозревать под заурядной личиной непредставимо пугающего монстра. И персонаж Rabbit in My Headlights, хотя и не окажется чудовищем, в конце концов обнаружит свою явно сверхчеловеческую природу. Искореженный, многократно сбитый с ног проносящимися машинами в конце клипа он сбрасывает свою куртку, становится, раскинув руки, посреди пути, и налетающая на него машина взрывается в ослепительном столбе белого пламени. Этот сюжет мог бы быть прочитан символически, но, слава Богу, режиссер ни в коем случае не задает никаких иносказательных толкований. История разворачивается с неумолимой алогичностью сновидения, и клип кажется не метафорой, но едва ли не ужасающе точной документацией сновидческого опыта.

Итак, нам удалось намыть крупицы золотого песка из бурных потоков новой визуальной культуры. Разумеется, вышеприведенный список «пятерки лучших клипов всех времен и народов» не окончателен. Возможно продолжить эти изыскания, введя, например, различные номинации, как традиционные, вроде «лучший сценарий», «лучшая режиссура» и даже «лучшая актерская работа», так и порожденные самой спецификой жанра, например, «за идеальное соответствие монтажного ритма музыкальному», «за лучшее использование цитаты» (или даже — «за лучший плагиат»), «за неожиданный имидж известного исполнителя или группы». Впрочем, так ли радикально несовместима эта культура с традиционным кинематографом? Клипмейкеры с успехом дебютируют в большом кино, и «Быть Джоном Малковичем» Спайка Джонза — убедительнейший тому пример. А кинематографисты уже давно снимают клипы, и отдельную премию «за вклад в развитие жанра» надо бы вручить Алану Паркеру, снявшему гениальную «Стену» — уникальный полуторачасовой клип не на песню, а на целый альбом. Клиповая культура — полигон новых визуальных языков и одновременно — коммерческая, масскультурная обкатка открытий киноавангарда.



Сцена из спектакля
«Стая»,
режиссер Г.Абрамов

ГЕННАДИЙ АБРАМОВ

К чему способно тело

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И.МАНЦОВ

«Класс экспрессивной пластики», который Геннадий Абрамов создал в начале 90-х на базе «Школы драматического искусства» Анатолия Васильева, давно и заслуженно знаменит. Восторги отечественных театралов, многочисленные успешные гастроли в Европе. Весной 2000 года очередная работа «Класса» пластическая притча «Кровать» получила высшую награду России «Золотую маску». Как лучший спектакль в номинации «современный танец».

Геннадий Абрамов работал над пластическим решением знаменитых васильевских спектаклей «Взрослая дочь молодого человека», «Серсо», «Шесть персонажей в поисках автора». В его активе — сотрудничество в кино с Никитой Михалковым, Сергеем Соловьевым, Владимиром Меньшовым и другими известными постановщиками.

Абрамов не только хореограф, но и теоретик, автор многих статей об искусстве пластики, а одна из его книг готовится к публикации в Лондоне.

Того, к чему способно тело, до сих пор еще никто не определил... Но я показал уже, что они не знают, к чему способно тело и что можно вывести из одного только рассмотрения его природы.

Б.Спиноза. «Этика», ч. III, теорема 2

Игорь Манцов (*показывая на книжную полку*). Геннадий Михайлович, кажется, эта книга задает тему для нашего разговора.

Геннадий Абрамов (*доставая книгу «Психология телесного сознания» Н.Никитина лишь для того, чтобы вернуть на полку, но уже корешком назад*). Ничего она не задает. Что такое «телесное сознание»? До природы обычного сознания и то нелегко докопаться. Есть более объемное определение того, что имеет в виду автор книги, — «язык тела». Оно доступнее для практика. Язык тела — язык инстинкта, средство общения и передачи информации, первооснова всех существующих в природе и культуре языков. А «психология телесного сознания» — определение сомнительное. Актеры и режиссеры часто вздрагивают при слове «психология». Лучше говорить об эмоциональной памяти тела... Природа телесного языка — это архаические действия, архетипы движения, жизнь тела, каждый момент которой — история обретения и потери внешних форм выражения. Расслабление, сжатие, растягивание, сворачивание, скручивание — естественные основы архаического телесного языка. В терминах сопромата они определяются, как способы деформации. Действительно, каждое тело мгновенно деформируется — и в этом драма и комедия его жизни. Животное и человек

Сцена из спектакля «Дармоеды», режиссер Г.Абрамов

одинаково спят, свернувшись калачиком, после сна потягиваются. Язык тела индивидуален, это интимные отношения с окружающей средой, каждое мгновение заставляющей нас двигаться. Тело существует в движении, и только через движение — развитие — человек постигает себя как личность и часть природы.

Есть и другой уровень телесного языка — язык унифицированных безусловных действий: ощущений, реакций, к примеру, язык боли или удовольствия. Предчувствуя какие-то события, мы испытываем соответствующие состояния, сигналы и мотивы будущих действий тела. Язык ощущений — самый любопытный. Его формальные знаки нельзя предопределить сознанием, как нельзя сознанием предопределить внешний вид спонтанных реакций. Разве можно предугадать действия рук, сопровождающие неожиданное падение? Но в любом случае они будут идеально соответствовать тому мгновенному состоянию, которое возбудило их к действию. Отсюда возникает вопрос, который я постоянно задаю в работе с актерами: «Как добиться идеальной формы действия тела, не думая о форме?» Практика подсказала, что полезнее тренировать технику возбуждения реакций и ощущений, гимнастику чувств, интуитивных связей с внутренним и внешним миром, чем «дрессировать» физические действия тела, которые якобы соответствуют этим ощущениям.

Третья категория — язык тела, обусловленный социально, язык знаков и символов. Язык этот, изначально мотивированный архаическими действиями тела, сознательно закреплен в формах выражения, он унифицирован и является частью некоей системы выразительных средств, которая формируется в течение долгого времени. Часто повторяя многие жесты, мы настолько свыкаемся с ними, что уже не замечаем, что они «второе» (в сравнении с архаическим) выражение нашего «я».

Редко кто в детстве не имитировал чужие жесты или походку просто потому, что *это* нравилось. Любой театр начинается с имитации. Если он не заканчивается потерей связи с первоисточником действия, он живет и развивается естественно. Так и тело... Если оно в самых виртуозных формах не теряет связь с природой архаического языка, оно всегда изысканно индивидуально и естественно. Драма актера в том, что, многократно пользуясь уже привычными жестами, он утрачивает в них непосредственность архимотива и вместе с ним самого себя.

Обратимся к классическому танцу. Самый популярный символ его — арабеск. Нарисуй человека, стоящего в арабеске, и все понимают, что речь идет о балете. Арабеск Лебедя стал символом балета «Лебединое озеро». Чистотой символической графики этот балет заслужил популярность во всем мире. Позы его абстрактны. Но они легко воспринимаются. Их достаточно успешно воспроизводит любой дилетант, ощущая себя причастным к профессиональному искусству и даже не задумываясь над его сутью, — за счет техники, работы мышц и суставов. Не в этом ли выразительная сила абстрактного языка танца?

Форма, утратившая первичное содержание, первочувство, существует сама по себе, возбуждая тело к воссозданию или репродукции, и она настолько прочна, что многим напоминает сосуд, который можно наполнять любым напитком, очень часто не имеющим ничего общего с тем, для которого именно такая форма сосуда была создана. Та же проблема и с вербальным языком: многие слова, которыми мы пользуемся по своему усмотрению, далеки от первомотива, а многие используются в противоположных значениях только потому, что утрачен их первоначальный смысл.

С актерами «Класса экспрессивной пластики» мне приходится много работать, чтобы уйти от этих стертых значений в поисках нового языка тела. Практика подсказывает, что путь в будущее танца — это путь в прошлое, к архаическому телесному языку.

На спектакле «Класса» «Межсезонье» как-то присутствовал А.Смелянский. Оставил восторженный автограф. На следующий спектакль его жена привела своих студентов из школы-студии МХАТ. Ночью звонок Смелянского: «Что ты показывал сегодня вечером?» «Межсезонье». — «Но мне сказали, что это другой спектакль, ни в чем, кроме структуры, не повторяющий тот, что я видел!» Естественно. Актеры много импровизируют, и не только на уровне языка, но и на уровне композиции спектакля, что изменяет его идеологию. В этом принцип работы «Класса», помогающий актерам избегать ненужной унификации выразительных средств. Так актеры освобождаются от абстрактной условности языка и любой заданности, которая ограничивает свободу импровизационного существования на сцене.

И.Манцов. Скажем так: вы изгоняете «литературу» и возвращаетесь к «сопромату».

Г.Абрамов. Возможно. Чтобы услышать собственное тело, необходимо «читать» то, что заложено в его стремлении к деформации, — реакции и архаические действия, возникающие до осознания (оценок) и потому не имеющие аналогов в вербальных словарях памяти. Это так называемые «безымянные» действия. Они не имеют имени да и не нуждаются в нем. Нужно ли давать постоянное имя растяжке или сжатию, повороту или скольжению?

Гримаса ненависти... Мышцы сжимаются и растягиваются, деформируя лицо, всякий раз по-разному. Возможно, гримасы и похожи друг на друга, но двух одинаковых не бывает. Да и можно ли каждой из них дать однозначное имя? Слово «улыбка» — литературное. А сколько улыбок живет за границами слов, даже не пытаясь пересекать их?..

Количество безымянных движений необозримо, в вербальном языке для обозначения их просто не хватит слов. Если необходимость в имени и возникает, то она вызвана желанием закрепить в памяти оригинальный поворот или ка-

Сцена из спектакля «Дафнеиды», режиссер Г.Абрамов

кой-то особо выразительный жест. Так исторически складывались любые теории сценического движения. Мы же не стремимся к этому. Нам гораздо интереснее всякий раз общаться на «новоязе». Использование «именитых» движений, украшающих учебники танца или книги по актерскому мастерству, для нас катастрофа. Мы пытаемся работать в пространстве, далеком от исхоженных путей. Актеры «Класса» всякий раз открывают новый язык тела, чтобы использовать его только в одном спектакле.

Импровизация — основной прием нашей деятельности. Нас занимает имитация, искусство изменять свой облик, характер и манеру поведения. Голова —

«Родня», режиссер Н.Михалков

стратегический штаб действий, а тело — база тактических мероприятий. Голова анализирует, выстраивает логику предстоящих действий тела. Тело синтезирует, обобщает частные действия и события, происходящие в теле, в единое целое — пластический образ. В импровизации (как, впрочем, и в жизни) лучше действовать впереди собственных мыслей, чтобы не превращать действия в плагиат.

И.Манцов. Иначе говоря, ваша методика в корне отличается от той, которую предлагают классический танец или балет?

Г.Абрамов. Разумеется. Дети уже в хореографическом училище попадают во власть формы, предопределяющей будущую жизнь тела. Им трудно. Они заняты не движением, а физическими параметрами действия, шлифуя красивость, но не красоту движений тела. И лишь немногие из них, повзрослев, начинают ощущать в себе силу внутреннего движения к форме, энергия которого растворяет форму, открыв свободу обращения с ней, как с кожей собственного тела, с собственной личностью. Но это уже разговор о таланте, в котором через жесткую абстракцию форм классического танца тело интуитивно пробивается к собственной личности.

Своим актерам я часто говорю: отключите голову, действуйте всем телом, не думая ни о форме, ни о правилах ее репродукции. Что-то вроде «принципа беспринципности»: начиная действие, убеждаю себя в том, что не знаю никаких правил, чтобы в каждом действии интуитивно открывать и утверждать природу именно этого действия, которым существую в данный момент.

И.Манцов. Но можно ли научиться танцевать без правил?

Г.Абрамов. Да! Лучшие танцы своей жизни мы танцуем без правил. Правила пишутся для дураков, умные всегда могут договориться. Товстоногов сделал звезд из своих актеров, потому что умел договариваться с искусством Театра. Рихтер умел договариваться с Музыкой, Чаплин — с Кино. В этом суть таланта.

Я своих актеров взял с улицы и знакомлю их с профессией танцора по «принципу беспринципности». Мне приходится отбирать их по критериям, отличным от условий хореографической школы. Для меня важны их личностные качества, способность к импровизации, способность договариваться с собственным телом.

Проблема актера и режиссера драматического театра в том, чтобы превратить литературный текст в театр. Существует много спектаклей, напоминающих «театр у микрофона». Это *мертвый театр*, поскольку его создает режиссер, убивший в себе театр как искусство движения, праздник тела.

И.Манцов. Насколько я знаю, вы работаете не только в театре, но и в кино.

Г.Абрамов. В кино я попал после успешного дебюта в качестве хореографа на спектаклях А.Васильева. Поначалу я много сотрудничал с телевизионным объединением «Экран».

Моя первая работа для большого экрана — «Родня» Никиты Михалкова.

«Родня», режиссер Н.Михалков

Едва приступив к работе, я попал в автокатастрофу — перелом ноги, гипс, хореограф на костылях (след этого в фильме Михалкова — жених с загипсованной рукой в ресторане). Но Никита все-таки настоял, чтобы постановку сцены в ресторане я довел до съемок. Задача была нелегкой. Нонна Мордюкова очень боялась танцевальных сцен и поставила режиссеру ряд условий: на крупных планах снимается она, на общих, а также на крупных планах ног и рук — дублерша. Мордюкова талантливая актриса, и ее условия были защитной реакцией перед собственными комплексами. Она почему-то решила, что неспособна к танцу. Однако Никита настаивал на том, чтобы она танцевала сама, без дублеров. Он говорил: «Мы с Геной — папы Карло, которые сделают из тебя Буратино».

Для начала я пригласил Лесму Чадарайн, опытную танцовщицу и педагога Большого театра, красивую женщину, способную сохранять элегантность в самых жестких ситуациях. Мордюкова приняла ее благожелательно, но скоро снова закомплексовала: «Уберите эту красивую женщину, она убивает меня своим совершенным танцем».

Талантливый актер не подарок, однако работать с ним интересно уже потому, что он остро ощущает ответственность за свой талант. Нонну Викторовну необходимо было вернуть к самой себе. Именно поэтому я поначалу заставил ее танцевать, сидя на стуле. Многие движения, из тех, что мы пробовали, были нелепы и потому вызвали у нее протест, но их нелепость в то же время притягивала ее как актрису, открывая путь к свободному самовыражению в танце. Она стала ощущать собственный танец, родившийся в ней весело и естественно — импровизационным путем. С каждой репетицией Нонна уверенно двигалась вперед. Она постепенно научилась открывать «психологию жеста». Опытная актриса, она все глубже погружалась в собственное тело, открывая уникальность собственной пластики. Именно из этого состояния и родился ее танец. Она поднялась со стула только тогда, когда почти весь танец был ею освоен и она могла, доверяясь не хореографу, а собственному телу, встретиться с партне-

ром — Юрием Богатыревым. Этот прием помог мне приготовить танец и с Владимиром Кенигсоном для его последнего спектакля «Доходное место», который он репетировал, преодолевая чудовищные боли.

И.Манцов. А какую задачу ставил Михалков перед Ю.Богатыревым?

Г.Абрамов. Юра изначально более свободно владел телом...

И.Манцов. Но он исполнял какие-то дикие движения...

Г.Абрамов. Для него не существовало границ, не было ограничений, как у Нонны. Его можно было свободно «раздухарить» в коридоре или за гримом. Юра легко шел на любую провокацию, и его ответ всегда был непредсказуем. Он постоянно ощущал необходимость в деформации фактуры той роли, которую играл, обращаясь к крайностям, так что чувственный образ его поведения менялся до неузнаваемости. Этим он провоцировал на контакт партнера и зрителя, потому что разницы между ними как бы не ощущал.

Я много смотрел, как Юра снимается в драматических сценах, часто разговаривал с ним о вещах, не имеющих отношения ни к танцу, ни к съемкам, потому что чувствовал, что танец вызревает в нем настолько естественно, что не нуждается ни в какой «дрессуре». Ощущение, что Юра живет только собственным телом, а не мозгами, возникало настолько часто, что постановка танца не вызывала проблем ни у него, ни у меня.

Композиция танца в ресторане была прописана в сценарии, оставалось только убедительно воплотить ее на экране. Теща приглашает зятя, активно наступая и пытаясь в танце удержать положение лидера. Зять, включаясь в танец, постепенно ломает стратегию тещи, предлагает собственный танцевальный ход (лучший способ защиты — нападение), свой стиль танцевального поведения, топча ее, как петух топчет курицу. Теща сопротивляется, но проигрывает, повторяя танцевальные движения зятя, она уступает лидерство и теряет партнерство. Зять изгоняет ее из танца и из ресторана.

Репетиция накануне съемки предвещала успех. Группа была в восторге. Массовка аплодировала. Но в тот день Нонна отпраздновала свой юбилей, на следующий день — похмелье, и перед камерой она сыграла эту сцену гораздо хуже, чем репетировала. Когда я посмотрел танец на экране, то был разочарован и сказал Никите, что поражение на экране терпит не героиня, а актриса. Нужно что-то делать, чтобы спасти эпизод. Так появились монтажные врезки, сделанные Никитой по моей просьбе, благодаря которым усилилась динамика и зрелищность всей сцены.

И.Манцов. Действительно, в монтаже эпизод смотрится хорошо, даже авангардно.

Г.Абрамов. Я всегда буду благодарен Никите Михалкову за те уроки, которые получил во время работы с ним, за ту искренность, с которой он вслушивался в любое мое предложение.

Дальше — встреча с Сергеем Соловьевым: «Наследница по прямой», «Чужая Белая и Рябой», «Черная роза — эмблема печали...». Соловьев был первым, кто предложил показать на экране танец, лишенный вызывающей театральности. С Александром Башировым в «Чужой...» мы долго репетировали чечетку, однако ставить ее я не стал. Актер импровизировал перед камерой на основе выученных движений. Я помню, как в детстве сам, выучив два-три движения, мог импровизировать долго и разнообразно. Как мне кажется, в этом фильме удалось спрятать работу хореографа. Увидев мое имя в титрах, каждый может законно удивиться: «А что делал здесь балетмейстер?» Для постановщика танцев в игровом фильме это самый большой комплимент.

В «Наследнице по прямой» мне пришлось работать с девочкой лет двенадцати — Таней Ковшовой. Соловьев считал, что девочка хороша, но неуклюжа, и просил выправить ее пластику. Мне же Таня нравилась. Покоряла наивность, какая-то архаичность ее телодвижений. Как поставить ей танец, сохранив индивидуальность? Допустим, я покажу ей какие-то движения, она их вызубрит, потом исполнит еще усерднее, чем зубрила. Искренность непосредственного жеста заменится фальшью автоматического исполнения. Начались репетиции. «Таня, ты видела, как рубят дрова?» — «Да». — «Покажи». — «Прекрасно!» — «А ты видела, как прыгает лягушка?» — «Да». — «Покажи». — «Пожалуй, она прыгает более резко и дальше, чем ты показываешь». — «Хорошо». — «А ты видела, как...» И так мы перебирали все те обычные ситуации, мимо которых ребенок

не может пройти равнодушно. Каждое движение мы обозначили символом: «лягушка», «дровосек», «скандал» и т. п.

Наконец Таня вышла на площадку. Ее задача — внедриться в танец двух взрослых и танцевать вместе с ними, но двигаясь абсолютно по-своему. Танцы взрослых для нее чужая территория. Я руководил поведением Тани на съемочной площадке, подсказывая ей словами-символами те движения, которые она умела делать выразительно. Композицию танца я «склеивал» сам, а Таня не только танцевала, но и могла свободно играть свою роль — передразнивая взрослых. Она собирала их в компанию или, наоборот, разрушала ее... Ее танец был нелеп, она все время казалась то жертвой, то лидером. Больше всего мне нравилось то, что на лице девочки не было наигрыша. Она была занята реальными проблемами: как бы не ошибиться и не перепутать «дровосека» со «скандалом». На экране она выглядела естественной и соответствующей своему возрасту. Она не иллюстрировала содержание диалога взрослых, наоборот, ее движения неожиданно провоцировали взрослых актеров, которые не могли предугадать, что она сделает в следующий момент, потому что во время репетиции и съемки последовательность слов-символов я импровизировал.

Я слышал, что Таня стала актрисой... На творческих вечерах перед ее выходом на экране идет сцена именно из этого фильма, как визитная карточка. Говорят, и Нонна Мордюкова использует на творческих вечерах фрагменты из фильма «Родня». Прекрасная награда хореографу.

В фильме Э.Ясана «Прости» я работал с Наталией Андрейченко и Игорем Костолевским, с которыми я давно сотрудничал в театре. На картину я попал по воле Виктора Мережко, поскольку в Театре имени Пушкина ставил танцы в спектакле по его пьесе «Я женщина», легшей в основу фильма. Главную роль в спектакле играла Вера Алентова. Для нее танцевальные движения надо было ставить. В фильме я решил воспользоваться другим приемом — импровизацией. С Наталией Андрейченко на это можно было решиться, в свое время мы с ней много работали над спектаклем «Серсо» в Театре на Таганке. Съемочную площадку пришлось разметить: здесь одна точка, потом актриса передвигается сюда, потом останавливается перед зеркалом, окном и т.д. Мы несколько раз танцевали вместе — я тоже импровизировал, не закрепляя никаких движений и своим танцем провоцируя Наташу на свободную пластику. Я с любопытством наблюдал, какие движения она изберет. Я выступал в роли режиссера, помогая актрисе закрепить общую композицию танца, но не отдельные движения. Для меня важнее было понять соотношение камеры и съемочной площадки.

Существует большая разница между композицией съемочной площадки и композицией кадра. Я очень долго не понимал этого. Почему, когда на площадке выстраиваешь идеальную сценическую композицию, в кадре возникает нечто совершенно иное? Каким образом камера превращает хаос площадки в изумительную стройность композиции кадра? Почему танец, выстроенный по всем традиционным правилам, на экране многое теряет? Почему в кадре нет напряжения, действие потеряло выразительность? Вопросы рождали новые поиски. Каждая встреча с оператором служила ликбезом. П.Лебешев, А.Тафель и многие другие научили меня смотреть на площадку глазами камеры, выделяя мизансцены подвижными планами, наблюдая, как популярные на сцене диагональ или круг теряют все свои выразительные свойства, — я научился выстраивать их же в кадре иным способом. Фильм за фильмом я осваивал принципы организации пространства в кино, движение внутри кадра, диагональ внутри кадра. Я учился выстраивать танец на экране глазами кинокамеры.

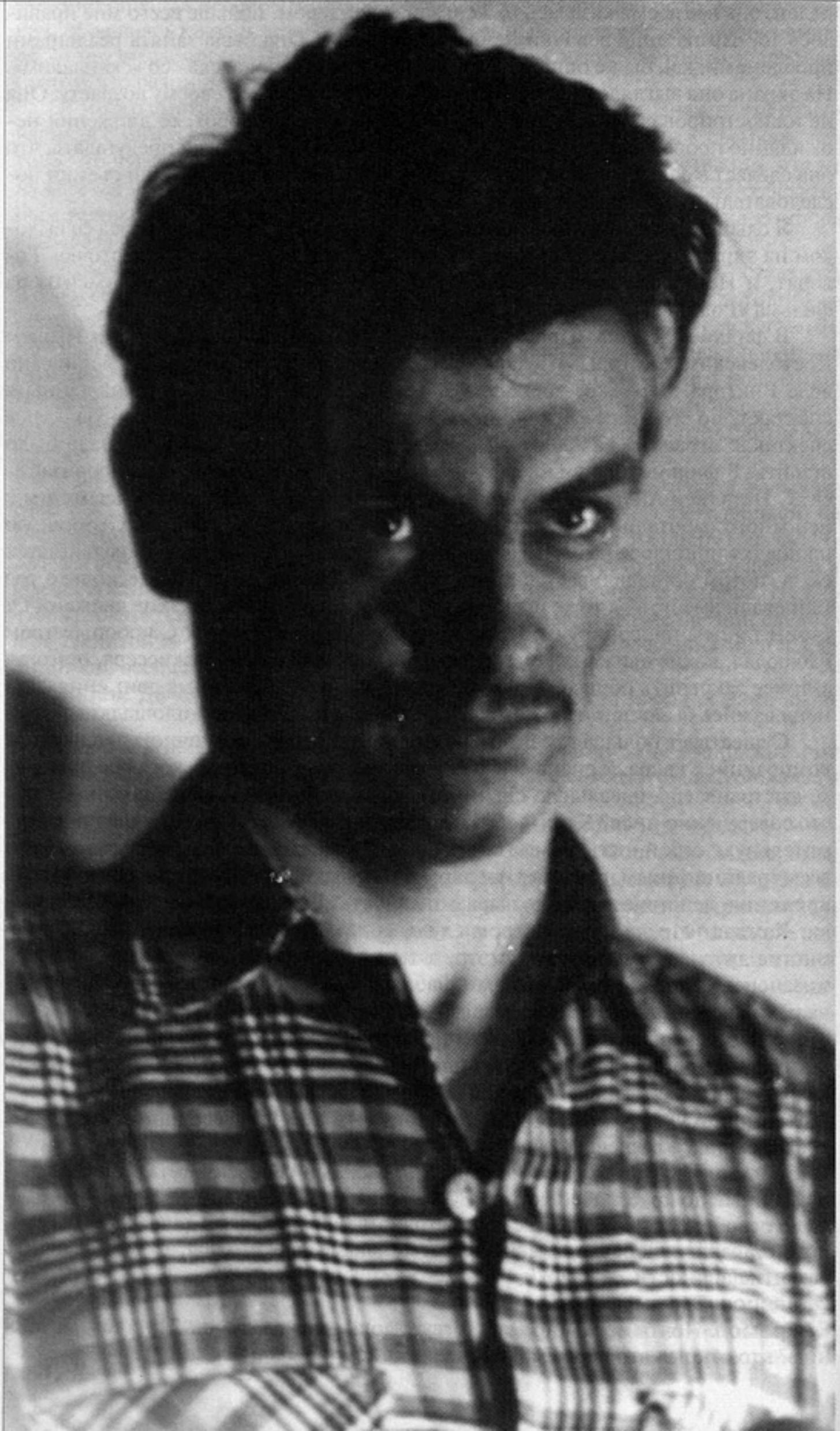
И.Манцов. А что вы предлагаете своим актерам не в профессиональном плане, а, скажем так, в общечеловеческом?

Г.Абрамов. Искусство разумно отдавать. Каждый человек — стакан воды, наполненный до краев, абсолютное тело. Вкладывая в него что-то новое, необходимо освободить какую-то часть пространства. Вылить часть воды из собственного стакана — победа над собой, и чем больше таких побед, тем динамичнее развитие личности.

И.Манцов. Это вы придумали?

Г.Абрамов. Почти все в мире существует до наших придумок. И не так уж важно — кто открыл это первым. Главное — открыть *в себе и самому.*

П У Б Л И К А Ц И И



Фотопроба Андрея Тарковского к вгиковскому фильму «Тихий американец». 1956

АЛЕКСАНДР ГОРДОН

Воспоминания об Андрее Тарковском

Проходят годы, живой Андрей отодвигается временем, и его место в сознании людей занимает легендарный Андрей Тарковский — знаменитый режиссер, талантливый и непокоренный.

А я пишу о нем, потому что до сих пор он занимает огромное место в моей жизни. Я его знал разным — сомневающимся и убежденным, страдающим и счастливым, жестоким и великодушным. И возвращаюсь в прошлое, потому что не хочу расставаться с тем временем, с тем Андреем и нашей молодостью, о которой еще есть что рассказать.

Уже на первом курсе ВГИКа на уроках мастерства студенты придумывали сцены, писали тексты, разыгрывали их на площадке среди деревянных кубов, крашенных морилкой, и пыльных занавесей, помнивших еще С.М.Эйзенштейна. Мы, и это было очень азартно, были одновременно и сценаристами, и режиссерами. На первых порах фантазией не блистали, опирались на прожитое, на личный опыт.

И Андрей написал сцену по свежим впечатлениям о своей работе в геологической партии. Действующие лица носили подлинные имена и фамилии геологов, с которыми он встречался на реке Курейке. Еще на вступительных экзаменах во ВГИК он написал очень интересный литературно-кинематографический рассказ под названием «Конгломерат». Эту тему Андрей развил и в своем этюде, в котором он играл геолога Андрея Лабзова. Ему хотелось, чтобы женскую роль в этом этюде сыграла студентка нашего курса Ирма Рауш, отец которой был из немцев Поволжья. Была она эффектной, холодной блондинкой с большими серыми глазами и черным бантом в волосах. На первых порах она держалась скованно и сдержанно. Была немногоречива, однако с Васей Шукшиным разговаривала открытым, простецким, как бы народным языком. Громко смеялась над его шутками, хотя со всеми говорила тихим голосом. К «интеллигентам» относилась более сдержанно.

Курс наш был интернациональным, и Рауш была очень популярна как актриса, на нее была даже очередь. Михаил Ильич Ромм именно на это и рассчитывал при наборе курса. Из шести студенток две были из Эстонии, одна из Албании, одна из Греции, по-русски они говорили плохо, а точнее, с сильным акцентом. Андрей терпеливо ждал, когда Рауш освободится и начнет репетицию в его таежном этюде. С этих репетиций и началась Андреева влюбленность. Работали они подолгу, часто дотемна. Теперь их часто стали видеть вместе. Он провожал ее и домой приходил очень поздно. Андрей изменился — похудел, стал нервнее, взъерошеннее. Мы уже не встречались с ним, как обычно, на Павелецкой у второго вагона. Отношения с Ирмой были непростыми, и он сильно мучился. Мощное влечение оказалось затяжным и путаным. С приливами и отливами оно тянулось до третьего курса.

После дня рождения Андрея — 4 апреля 1956 года — стали встречаться чаще. Андрей раскрывался для меня постепенно, день за днем. В молодости все интересно, значительна каждая мелочь, каждый прожитый час.

Как-то после занятий шли к троллейбусной остановке. Андрей в хорошем настроении насвистывал красивую джазовую мелодию. Подошедший троллейбус прервал ее, мы вспрыгнули вовнутрь, и Андрей продолжил свист. Пассажиры стали оборачиваться, удивленные, возмущенные, кто с интересом, кто с безразличием. Один из них остро присмотрелся к Андрею, и ему не понравились прическа Андрея, особенно кок на голове, небрежно перекинутый через плечо вокруг шеи бежевый шарф, но более всего свист. «А ну, кончай, — сказал он, — стиляга!» Андрей продолжал насвистывать. «Слышь ты! — громче прикрикнул парень. — Что, оглох, что ли?» Андрей вдруг четко повернул голову и кинул ему: «Не твое дело! И помолчи, а то сейчас так понесу!..» Парень аж задохнулся, услышав жаргон подворотни. Он недобро сверкнул глазом и что-то пробурчал, мол, на остановке потолкуем. На следующей остановке троллейбус наполнился народом, так что парня стало не видно. Когда мы выходили на конечной, я ждал продолжения, то есть возможной драки, но парень сделал вид, что ему не до Андрея, и поспешил к метро. Андрей безразлично посмотрел ему вслед.

Вот еще эпизод. Была такая игра — пристеночек. Играют двое, трое, хоть пятеро. У каждого в руках монетки. Монеткой ударяют по стене, и она рикошетом отскакивает, падая на землю. Следующий делает то же самое, но уже рассчитывает траекторию полета так, чтобы накрыть своей монеткой чужую. Задел монету первого — выиграл, не задел — игра продолжается. Игра простая, но, как всякая игра на деньги, азартная. И требует набитой, точной руки. За стеной дома, где жил Андрей, была стена брандмауэра (от немецкого «брандмауэр» — буквально пожар-стена, противопожарная стенка). Их было полно в старой, наполовину деревянной Москве. Играл Андрей лихо, я бы сказал, профессионально, и уступать ему не хотелось. У меня тоже был меткий глаз.

Во всем этом проглядывалась его дворовая закваска со своими законами, драками, запретными темами, воровством, пьянством, картами и так далее. А был он из интеллигентной семьи — рисовал, знал музыку, учился во ВГИКе, — и возвращались мы с лекций о Лопе де Вега и Кальдероне. Но пристеночек еще притягивал.

И теперь иногда раз в год, может, и реже, подхожу я к щипокским развалинам, и рука невольно тянется к той кирпичной стенке, поглажу, вспомню...

Вспоминаю я и его дворовых знакомых. Одноногого, на костыле, явно опустившегося Лохмана, пьяницу с фиолетовым лицом и растрепанной гривой волос под стать фамилии. Андрей приветливо кивал ему и шел дальше. Быть независимым в семье и во дворе тех лет — задачка непростая, но он с ней справлялся.

Знаю, что его мать Мария Ивановна вела себя мудро, будто не замечала опасности с этой стороны и последовательно гнула свою линию — вот, Андрей, абонементы, сходи в консерваторию, вот папины стихи, ты же их любишь, давно не читал.

У Андрея был очень близкий друг — Юра Кочеврин. Дружба Андрея и Юры — это особая тема, сам Юрий Бенцеанович прекрасно об этом рассказывает и пишет. Юра не мог бегать, прыгать, здоровье не позволяло, но все остальное он мог, без исключения, так что дружба их была гармонична. У Юры я брал редкие сборники поэтов, книги о живописи, музыке. И совсем не случайно, что на втором курсе Хемингуэй стал темой нашего совместного с Андреем фильма.

И было все это задолго до той повальной моды на «старика Хэма», когда все как один вешали на стенку портрет бородатого писателя в толстом свитере. Одним словом, «старик Хэм» не играл в пристеночек, не было такого в штате Вайоминг, но Андрей втравил меня в следующий фильм как раз по Хемингуэю.

Постепенно мы с Андреем сближались все больше и больше, наша дружба крепла. Летом 1956 года он пригласил меня в деревню Ладыжино, в пяти километрах от Тарусы, где Мария Ивановна снимала часть дома для Андрея и его сестры Марины. Мы приехали в Ладыжино, чтобы вместе писать сценарий по рассказу Хемингуэя «Убийцы». И на втором-третьем курсе мы должны были снимать учебный фильм.

Конечно, Ока, тогда еще чистая, и город Таруса отвлекали нас с Андреем от

работы. Мы часто ходили в город к Константину Паустовскому и знаменитой переводчице с английского Е.М.Голышевой и ее мужу, драматургу Н.Д.Оттену. В то время они, не очень это афишируя, работали над альманахом «Тарусские страницы», вскоре наделавшим много шума не только в литературных, но и в партийных кругах. Мы много говорили об искусстве, литературе. Помню, как Елена Михайловна своим прокуренным голосом уверенно и раздельно, по слогам произносила: «Все четыре постановления партии, разгромившие литературу и искусство, обязательно и в скором времени будут отменены!» Мы были поражены смелостью и откровенностью ее суждений.

Ирина Тарковская в фильме «Иваново детство»

В доме у Оттенов нас познакомили с режиссером Сергеем Дмитриевичем Васильевым, одним из авторов знаменитого «Чапаева». Он отдыхал в Тарусе со своей женой актрисой Галиной Водяницкой. Нам с Андреем захотелось показать ему красивейшие места вокруг Ладыжино. На моторке, которую лихо вел Мика Голышев, мы добрались до нашего пляжа и всей компанией расположились на девственном песке. Лежали, загорали. Васильев интересовался, чем мы занимаемся, и, узнав, что пишем сценарий по Хемингуэю, удивился и спросил:

— Это теперь разрешено? Автор-то уж больно хорош! Завидую вам!

Он погрустнел. Ему усиленно предлагали снимать революционную тему, он был уверен, что второго «Чапаева» не снимет.

— А как у вас с бытом? — неожиданно спросил Сергей Дмитриевич.

— Ничего, справляемся, — ответил Андрей. — К нам по выходным дням сестра приезжает, привозит продукты. Ну а водку в Тарусе покупаем.

Действительно, Марина своими приездами оживляла наше мужское одиночество и однообразный рацион. Хозяйкин внучек бегал за ней по пятам и просил: «Маминка, пабаски!» — просил колбасу. Как-то в один из ее приездов случился в деревне кошмар. Марина поставила на керосинку кастрюлю с привезенным мясом. В деревне не было никаких холодильников, и из мяса нужно было скорее сварить суп. Мы горячо обсуждали очередной эпизод сценария, когда к нам вошла Марина и наказала присматривать за керосинкой, которая постепенно разгоралась и начинала нещадно коптить, и надо было время от времени прикручивать фитиль. Мы, конечно, клятвенно обещали следить за керосинкой, а Марина отправилась в ближайший лес за грибами.

Усердно поработав, мы решили искупаться и спустились к Оке. А когда, искупавшись, поднимались в горку к деревне, то увидели, что из окон нашей избы валит густой, черный дым. Мы сразу все поняли и рванули к дому. Бежим, задыхаемся, а в голове стучит: «А если пожар, а если перекинется на соседей? А если хозяйка — баба Акуля — спит?»

Прибегаем к крыльцу — туча черного дыма навстречу, и мы ныряем в темноту, проклиная нашу беспечность, ощупью добираемся до кухни. Так и есть! Во мраке полыхали огни фитилей. Завернули фитили, задули керосинку. Открываем окна, двери, зовем: «Баба Акуля, баба Акуля!» Слава Богу, баба Акуля еще не вернулась. Вышли во двор отдышаться, оглядеться, не бегут ли соседи с ведрами. Тут я увидел подбегающую к дому Марину. А Андрей вдруг опять сорвался с места, скрылся в избе и вскоре выбежал оттуда со сценарием в руках.

Когда в избе посветлело, мы увидели, что и стены, и занавеси, и вся нехитрая мебель были покрыты густым слоем сажи... С тех пор, если возникала ка-

кая-то ситуация, связанная с нашими собственными ошибками, Андрей подмигивал мне и напевал: «Баба Аку-у-ля!»

«Вот и лето прошло...» Снова начались репетиции, лекции, просмотры фильмов. Снова Андрей оказался возле Рауш, и влюбленность овладела всем его существом. Развитие событий удерживали лишь съемки «Убийц», к которым он относился чрезвычайно ответственно, кстати, это я увидел тогда впервые. А когда съемки были закончены, Андрей снова стал пропадать из института, пропускать занятия и так же внезапно появляться, издерганным, с запавшими глазами. В семье знали: если Андрей влюбится — это конец света, это как чума. Временами наступали просветления, Мария Ивановна и Марина радовались — значит, помирились. Потом тучи опять сгущались, опять разрыв, и опять всех трясло. Страдал Андрей сильно, нечеловечески.

Вдруг неожиданный звонок, слышу его голос: «Завтра встретимся у известного вагона в известное время». Встречаемся, едем в институт, будто бы ничего не произошло. При встрече вместо привета — вымученная улыбка. Встали у дверей, где «Не прислоняться». Замкнулся в себе, молчит, я тоже молчу. Едем, как две собаки — все понимаем, сказать ничего не можем. Каждую минуту Андрей взглядывает на свое отражение в дверном стекле, поправляет прическу, потом шарф, потом опять прическу.

После занятия говорит: «Побудь со мной, посиди рядом». Сидим во дворе института на поваленном телеграфном столбе. Зимний вечер. Он, подняв голову, смотрит на освещенное окно, где идет *ее* репетиция. Сидим. Иногда Андрей что-то бормочет отрывистое, неразборчивое, слова какие-то, а то и целые монологи. Все они обращены внутрь себя и к *ней*. Забрало его сильно — его рыцарская влюбленность отвергалась. Порой она даже подсмеивалась над его мучительным, болезненным состоянием. А мучился он, потому что не мог получить от нее ясного ответа на свои чувства.

— Что так побледнел, Андрюха? — хитровато спрашивает Вася Шукшин в перерыве между занятиями.

Андрей не отвечает.

— Чё происходит-то?! Сань, чё это с ним? — Василий отводит меня в сторону. — Пойдем, покурим.

Вышли на лестничную площадку. Вася закуривает, тяжело вздыхает.

— Что за сучка-то, знаешь? — спрашивает.

— Вась, не придуривай, сам знаешь, и все знают...

— Ну, извини, ладно, — он мягко и раздумчиво хохотнул. — Это беда! — Помолчал, покачал головой. — У меня тоже беда!.. Я, Саня, в таком дерьме сейчас, если бы ты знал...

Наконец весной запутанная ситуация разрешилась. Состоялось собрание курса, спонтанное и глупое. Когда я смотрю в то время из сегодняшнего дня, меня поражает готовность однокурсников и преподавателей из самых лучших побуждений делать недопустимое: вмешиваться в чужие отношения, пытаться в них разобраться и разрешить мучительную для Андрея ситуацию.

Помню, что со мной разговаривала наш педагог Ирина Александровна Жигалко... Умнейшая женщина, человек старшего поколения, с высоты своего возраста она острее нас чувствовала напряженность этой ситуации, и ей особенно хотелось помочь Андрею. Ирина Александровна отнюдь не была организатором собрания, возникшего из самых искренних побуждений, хотя все его участники чувствовали себя довольно нелепо, неловко.

Опуская ряд подробностей, скажу, что когда атмосфера собрания сгустилась и Андрей увидел, что Ирма оказалась в сложном положении, он решительно встал, взял ее за руку и увел из аудитории. На том собрание и прекратилось ко всеобщему облегчению. Вскоре они поженились и уехали на практику на Одесскую киностудию...

Когда я теперь пытаюсь анализировать (занятие совершенно безнадежное в принципе), почему через семь лет начал распадаться этот брак, то думаю, что в их сложных добрачных отношениях уже была заложена трещина, будущий трагический исход. Слишком уж не соотносился Андрей, этот пронзительнейший лирик, как чутко вибрирующая струна, с холодной, замкнутой на себе и еще не сформировавшейся личностью его первой жены.

На съемках фильма «Убийцы». Слева направо: А.Гордон, В.Новиков, Г.Коновалов, А.Тарковский. ВГИК, 1956

В то время как Андрей с Ирмой уехали в Одессу, я и наш однокурсник Володя Китайский, талантливый поэт, вскоре покончивший с собой, проходили практику на «Ленфильме», на картине И.Хейфица «Дорогой мой человек».

Саму идею студенческой практики на той или иной киностудии переоценить было невозможно. Тем более в Ленинграде, который нас покорил, и не только дворцами и музеями, каналами и мостами, но самим духом истории и искусства этого замечательного города. Белыми ночами мы гуляли с Володей Китайским. Он без конца читал свои стихи вперемешку со стихами Светлова, Блока, Пушкина. За это время светила небосвода заметно перемещались. А утро заставало нас на «Ленфильме», где в его коридорах передвигались свои звезды: Николай Черкасов, Андрей Москвин, Дмитрий Шостакович.

Сценарий фильма, на котором мы проходили практику, написал Юрий Герман. В нем снимались Алексей Баталов, Инна Макарова, Цецилия Мансурова, Борис Чирков, Иван Переверзев и много других известных актеров. В группе у нас появились друзья и знакомые — художники-постановщики Белла Маневич и Исаак Каплан. Самым близким нам был девятнадцатилетний Леша Герман, тоже практикант фильма, студент ЛГИТМиКа, ученик Г.М.Козинцева. При всем уважении к прекрасным актерам и новым друзьям про себя мы их жалели — сценарий нам не нравился, как и вышедший позже на экраны фильм.

Но это был замечательный урок практики. Выполняя задания режиссера, мы с Лешей Германом ездили по пионерским лагерям, искали для фильма двух мальчиков, похожих на Алексея Баталова, семи и четырнадцати лет. Искали два месяца, а их лица промелькнули на экране 3 — 4 секунды.

Из Одессы пришло письмо от Андрея. Он с женой проходил практику у Марлена Хуциева и очень полюбил его. Письмо было написано карандашом, потому что, как писал Андрей, у них «одна ручка на двоих».

3 августа 1957 года. «...Дорогой Сашка!.. Мы без дела и ждем утверждения «Двух Федоров и Наташи» Хуциева. Я просто-таки болен — ищу материал для курсовой и, естественно, не нахожу. Прочел сборник рассказов 1951 — 1952 гг. издания «Сов. писатель» 1954 года, который начинается антоновскими «Дождями». Ну, такая мура! Ну ничего, буквально ничего. Ложный психологизм. Ложный, так как нет за ним ни социальных, ни верных человеческих отношений. Такая ложь! И не выдумка, а просто ложь, фальшь.

Что меня толкнуло написать тебе? Я вспомнил рассказ Колдуэлла «Теплая река». А что, если его перенести в нашу действительность? А? Можно интересно поработать... И прыгать надо от простой и ясной мысли, а не от готового сюжета и драматургии. Уж больно хороша мысль у Колдуэлла — да и сюжет ведь гениально прост и лиричен: приезжает хахаль, приезжает переспать с девочкой,

встречается с ее отцом, тот рассказывает о своей любви к жене, и хахаль не может с ней быть, как раньше. Он понимает, что любит. Переоценка. Переоценка, вот что интересно. Мысль, железная логика психологии, это интересно. И потом тепло и нужно.

Ну пока все, хватит, привет всем, особенно Володе.

Твой Андрей.

Пиши, ради бога, не будь свиньей.

P.S. Кажется, Васька будет сниматься у Хуциева».

Я раньше писал Андрею о нашей новой жизни, друзьях, стихах и прочем. Ответил и на это письмо и дал адрес.

Между тем мне позарез нужно было поехать в Москву. «Зачем?» — спрашивали. Не объясняю. Нужно, и всё. «На фестиваль, наверное?» — «Нет, не на фестиваль!» В общем, отпустили. Я приехал в Москву «зайцем» по причине отсутствия наличия «тугриков».

А в Москве событие грандиозное — Московский международный фестиваль молодежи и студентов. Это было нечто! Москва вымыта, очищена от грязи и украшена всеми цветами радуги. Все КГБ на ушах, проститутки отловлены, обриты и отправлены подальше от греха — молодежь же прогрессивная! Милиция надела белоснежную форму, и грянула музыка. Впервые в своей истории столица увидела невиданное. Толпы гостей вышли на улицы. Африканцы в цветных бубу, арабы в белых разлетающихся бурнусах, тибетские монахи в оранжевом, индийские девушки в цветных сари, малийцы в шапочках... И несть им числа!

А мне нужно было зайти к Марине, сестре Андрея, в которую я был влюблен, однако перейти Садовое кольцо оказалось невозможно. Стройными рядами шли делегации студентов. Передо мной ехала машина, наполненная маленькими загорелыми людьми в экзотических одеждах, видно, они уже ехали несколько часов, механически помахивая флажками. Из машины доносились тонкие усталые возгласы: «Ми-и-и-р! Ми-и-и-р!»

А мне нужно было видеть Марину. Это началось еще с весны, со дня рождения Андрея. Чувство мое заполыхало, и «крыша поехала», как сейчас говорят. В голову лезли какие-то правильные книжные мысли: хочу быть ответственным за жизнь другого человека, хочу сделать ее счастливой и вообще хочу новой жизни и еще чего-то такого, что не объяснишь. Ни днем, ни ночью не могу найти покоя, все о чем-то думается, мечтается. Но понимаю же, что грезы эти никак не соотносятся с реальностью — жить вдвоем нам негде, снимать комнату нет денег. И самое главное, что об этих моих планах ничего не знает и не ведает сама Марина.

Мы два раза встретились во время фестиваля, гуляли, разговаривали... И я уехал в Ленинград и вместе с группой на съемку в Калининград, потом — в Ялту.

В Ленинграде перед самым отъездом в Калининград мне передали письмо, оно было от Андрея.

24 августа 1957 года. «...Я, кажется, нашел материал для курсовой. Это сценарий Мишаткина (он в Одессе) — «Голубь мира». В этом длинном, взволнованном и немного сумбурном письме Андрей пишет, что сценарий вышлет (но так почему-то и не выслал), содержание его почти не сообщает, зато излагает сложную историю судьбы этого сценария, который куплен московским «Научпопом», то есть студией научно-популярных фильмов, для синерамы, но ставить во ВГИКе его тоже можно. И что он, Андрей, предусмотрел уже четыре возможных варианта развития событий и постановки сценария!

«Сашка, может, ты несколько оторопел от моего натиска и почти принятого мной решения, зато начнем работать и будем более других подготовлены к съемкам. Целую, Андрей. P.S. Привет нашим и, персонально, Володе. Вышли адрес, жлоб! P.P.S. Получил от Мишаткина сценарий. Весь затрясся, как прочел. Гордон, это каннская вещь! Уже начал писать режиссерский сценарий. Средства скромные (в смысле натуры и павильона). Сегодня перепишу сценарий и вышлю тебе. Машинка будет только вечером.

Да, добавляется еще персонаж: черный облезший кот. Он охотится за голубем, оба солдата прогоняют его. Затем кота убивает миной. Как?»

Сценарий я так и не получил, но тогда долго еще размышлял об облезшем коте, подорвавшемся на мине, и финальной фразе «Как?», в смысле — каково, здорово придумано! До сих пор теряюсь в догадках, может, этот сценарий был

известен Андрею Кончаловскому, снявшему по его мотивам «Мальчика и голубя»?

Но снимать курсовую работу нам пришлось совсем на другом материале.

Осенью я вернулся в Москву. В голове у меня было только одно: что с Мариной? Что делать? Она меня не любит. Мечты мои рассеиваются и улетучиваются. Я был в полном отчаянии и с горя полностью отдался учебе, студенческой жизни, просмотрам фильмов и т.д. и т.п.

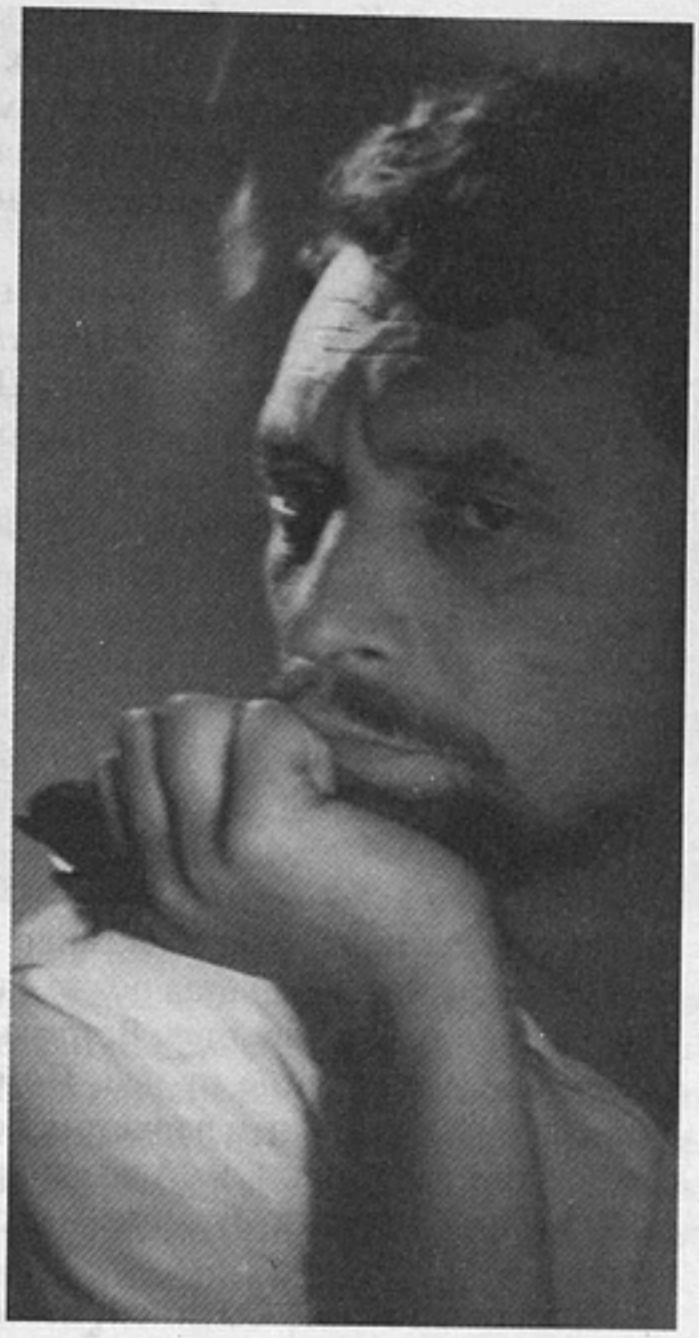
Как-то Андрей, ставший теперь уже уверенным мужем, какой-то окрыленный после практики, после общения с Марленом Хуциевым, спросил меня:

— Что у вас с Мариной?

— По-моему, она ничего не хочет...

— Вот тут я тебя не понимаю. Ты ее любишь, сам говорил мне. Так реши эту проблему!

Это было что-то новое. Обычно Андрей сдержан, щепетилен, нейтрален, уверен, что интимные чувства другого не требуют вмешательства со стороны. Сомнения глодали меня. Он что, хочет сбыть с рук сестру, выдать ее замуж? Но ведь это совершенно невозможно для этой семьи. Или, быть может, всерьез считает меня достойным его сестры? В любом случае я развил «бурную деятельность», как говорила позже Марина, и в марте 1958 года дело кончилось скромной студенческой свадьбой в ресторане «Прага». Андрей — мой шурин, кто бы мог подумать!



Александр Гордон. 70-е годы

В марте 1958 года в нашей мастерской собрались все — мастера и студенты для важного разговора о предстоящих курсовых работах. Было шумно, возбужденно и к тому же сильно накурено. Михаил Ильич курил безостановочно, сигарету за сигаретой, курили его ассистенты, наши преподаватели: Нина Станиславовна Сухоцкая, высокая, седая, изящная женщина — длинный мундштук, Ирина Александровна Жигалко — мундштучок покороче.

Волнения были по поводу тем курсовых работ. С темами всегда было плохо, вроде их и много, а конкретного ничего нет. Темы или идеи в то время были двух типов: одна — советская, героическая, и другая, еще непонятно какая. Всем подспудно мерещилось что-то неопределенное, но непременно гениальное.

Сейчас легче сформулировать, что нами понималось под этим «неопределенным» обращением к человеку, к его внутреннему миру.

В конце затянувшегося обсуждения, курения и безнадеги Ромм сказал: «В «Комсомольской правде» напечатан очерк журналиста Аркадия Сахнина о найденных в Курске немецких снарядах. Сахнин пишет, как экскаваторщик копал траншею на оживленной городской улице и ковш экскаватора обнажил головки снарядов, лежавших друг на друге. О своей находке рабочий сообщил властям. Журналист описывает эвакуацию жителей и опасный труд саперов по разминированию. В финале очерка снаряды вывозятся за город и взрываются. Прочтите, подумайте».

Из всего курса, кажется, только мы с Андреем заинтересовались этим очерком, а так как мы договорились после «Убийц», что будем работать вместе, то достали газету и открыли нужную страницу. «Эхо войны» — заголовок жирным шрифтом на всю полосу. Тревожная героическая интонация: подвиг советских саперов, смертельный риск при обезвреживании мин и снарядов, спасение горо-

да и его жителей. Капитан Горелик, руководитель операции, награжден орденом.

Лично мне очерк понравился как основа будущего сценария. Но, хорошо зная Андрея, его тонкий вкус и устремленность к высокому искусству, я очень сильно сомневался, что эстет Тарковский возьмется за эту тему. К моему удивлению, он сначала скептически хмыкнул, а потом сказал: «Да, Саша, давай сделаем!»

И тут мы задумались: героизм в мирное время — что это такое в художественном отношении? Мы знали один такой фильм, который тоже был сделан на основе газетной сенсации. Где-то на Дальнем Востоке штормом сорвало с причала военную баржу. Случилось это ночью, баржу унесло в открытое море, и две недели без связи и управления она болталась в просторах океана. На барже оказались четыре солдата, фамилии двух я помню — Зиганшин и Поплавский. Воздушная разведка США обнаружила баржу, и военный корабль американцев подошел к ней и поднял наших солдат на борт. Их обогрели, накормили. Об этом случае узнал весь мир. Заголовки западных газет были такие: «Американские моряки спасли русских!» Вскоре появился на советских экранах неудачный фильм, который кончался апофеозом дружбы между советским и американским народами. Это были времена хрущевской оттепели.

Мы хотели превратить очерк Сахнина в полнокровный сценарий, и нам нужен был не только опытный, но и талантливый сценарист. На наш дерзкий взгляд как раз таким был Александр Галич, известный драматург и сценарист (знаменитым бардом он стал позже), который жил в доме отца Андрея Арсения Тарковского на «Аэропорте». Встреча была короткой, и таким же коротким осталось мое впечатление от нее. Помню шикарно обставленную квартиру со сверкающим зеркальным паркетом, большой портрет жены Галича на стене писательского кабинета. Сам Александр Аркадьевич — красивый, ухоженный, с щегольскими усиками. Говорил мягким, бархатным голосом. Работать с нами отказался.

Пошли к Татьяне Сытиной, известной тогда сценаристке, вернулись с тем же результатом. Сказали Ромму, что напишем сценарий сами. Михаил Ильич нас предупредил, что на кафедре сценарного мастерства будут возражать, и посоветовал поискать сценариста среди дипломников. А мы уже начали сами что-то придумывать, определяя драматургическую основу материала как страх смерти. Еще на первом курсе Ромм говорил нам, кого-то цитируя: «Страх и голод правят миром!»

Первым делом мы пошли в кинотеатр «Ударник» посмотреть еще раз французскую картину Жоржа-Анри Клузо «Плата за страх», сделанную на сходном материале. Посмотрели. После просмотра долго шли молча. Вышли на середину Каменного моста над Москвой-рекой. Долго стояли, молчали, глядя вниз на воду. Под мостом проплыл речной трамвай. Андрей не удержался, осмотрелся по сторонам и сплюнул вниз. Пристально наблюдал, как бомбочка-слюна летела, удаляясь, меняя движение от ветра... Упала.

— Ну, давай поговорим, — повернулся он ко мне. — Как тебе понравилась картина?

— Картина классная, — сказал я, — но ведь это «капиталистические джунгли»... Там все решают деньги.

— Да черт с ними, — перебил Андрей, — с джунглями. Один Ив Монтан чего стоит!

— В нашей картине, — гнул свое я, — деньгами и не пахнет. Наши люди не какие-нибудь, а советские и выполняют свой долг бескорыстно, согласно уставу и присяге. Все правильно и хорошо...

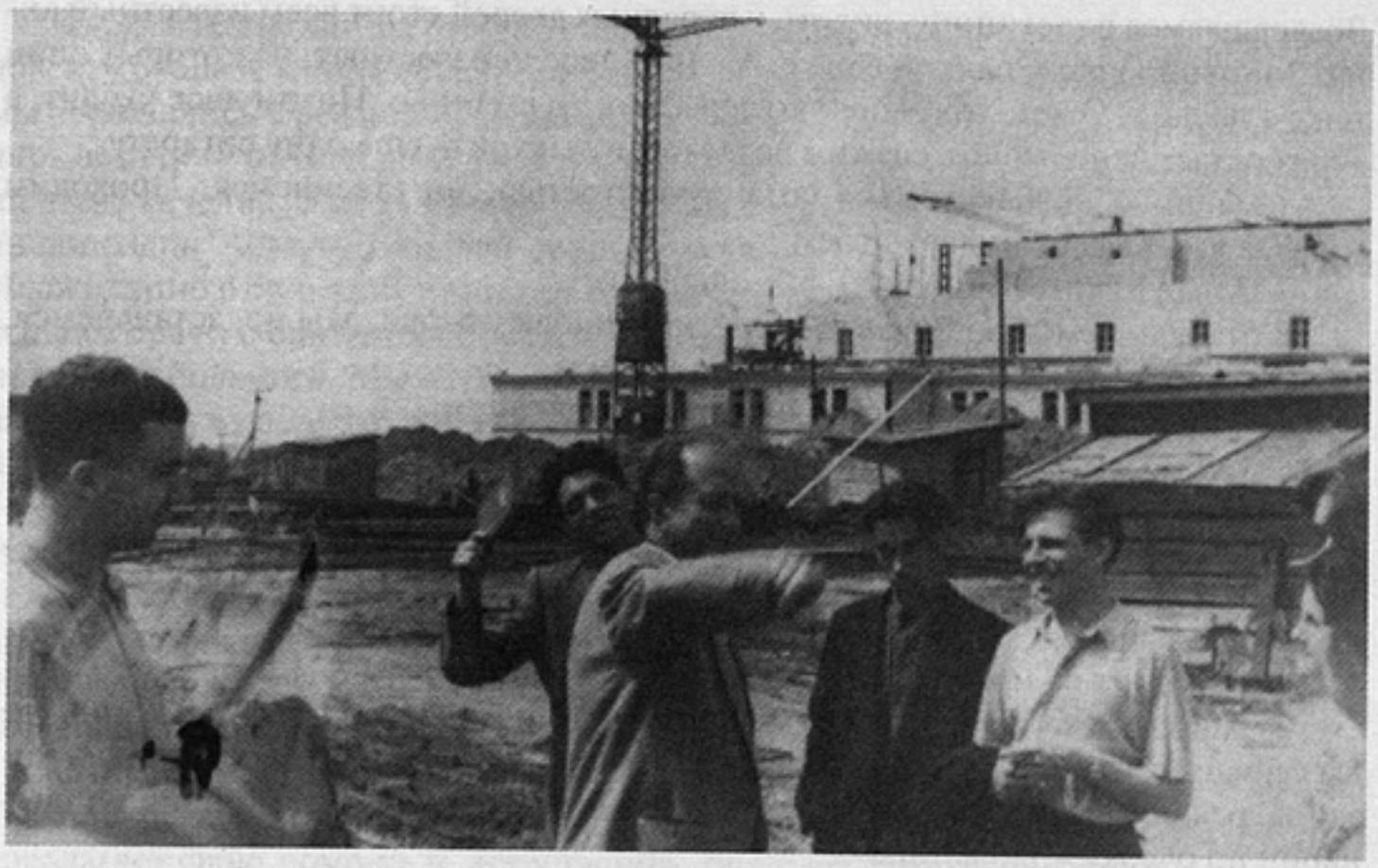
— Ну и что? Что из этого?

— Да скучно, характеров нет, все одинаковые, все положительные.

— А вот тут ты ошибаешься! Из этого всего можно выжать много неожиданного, понимаешь?

До вечера мы гуляли по городу и болтали о том о сем, в том числе и о французском кино. Андрею очень нравилась картина «Их было пятеро» и тот эпизод, где один из героев выходил на сцену, засунув руки в карманы, и читал стихи, а кому-то в зале они не нравились, но он их все читал и читал, ну нравилась ему поэзия, и он любил быть самим собой в любой обстановке...

На следующий день мы узнали, что кафедра дает нам сценариста. Им ока-



М.И.Ромм показывает своим студентам строящиеся павильоны «Мосфильма». Слева направо: Леонид Марягин, Александр Гордон, М.И.Ромм, Владимир Китайский, Евгений Шерстобитов. 1955

залась красивая молодая женщина Инна Махова. Она согласилась писать для нас сценарий на материале очерка. Работали мы вместе, поэтому когда фильм был закончен и зашла речь о титрах, Андрей настаивал, чтобы там стояли и наши фамилии. Я уговаривал Андрея быть великодушным, снять наши фамилии, чтобы Махова могла защититься на кафедре самостоятельно, без соавторства, но Андрей был неумолим. В конечном счете наличие в титрах фильма наших фамилий не помешало Инне Маховой защитить свой диплом.

Курсовая работа делалась за небольшие деньги учебной студии ВГИКа, и тем не менее студия нашла средства, чтобы отправить всех нас троих в Курск для изучения и сбора материала. Мы поселились в центральной гостинице и поехали в воинскую часть, где служили героические саперы. Поехали вдвоем, оставив Инну в номере, по ее желанию.

Едем по улицам Курска, улицы взбираются на горки и скатываются вниз, дома деревянные, на окнах ставни, а за заборами видны сараи, козы, лают собаки.

В штабе части уже собрались офицеры. Начинаем беседу, спрашиваем:

— Читали очерк «Эхо войны»?

— Читали, — отвечают.

— Расскажите, как было дело, покажите героев.

— Да ничего особенного не было, — говорят, — обычное дело.

А один добавил:

— И за что орден дали?

«Почему они так говорят, из зависти, что ли?» — думаем про себя.

— Наша служба такая. И до того случая находили снаряды, только не писали об этом. А теперь все это раздули газетчики.

— А где капитан Горелик?

— Уехал на повышение квалификации.

— А солдаты?

— Демобилизовались.

— Ну что ж, наврали в очерке, что ли?

— Да нет, было такое. Теперь поменялся народ...

И весь разговор в таком роде. Не густо. Приглашают в зал, там солдаты ждут встречи с «кинематографистами».

Выходим на сцену. Спрашиваем у солдат: «Что слышали, как дело было, какие детали событий помните? Кто что слышал, что кого поразило?» Молчание.

— Ну расскажите, в конце концов, что-нибудь интересное!

Теперь в зале оживление, гул, почти веселье.

Андрей, разозлившись, подходит к краю сцены, выдерживает длинную паузу. В наступившей тишине крепко одергивает солдатскую братию. Но разговора все равно не получается. Мы уезжаем расстроенные, зацепиться ни за что не удалось.

Возвращаемся в гостиницу, видим, у парадных дверей стоит всем известный актер Зиновий Гердт с палкой в руке. А с ним двое неизвестных, из которых один тоже с палкой. О чем-то говорят то серьезно, то шутливо. Потом двое уходят, а Гердт остается подышать свежим воздухом и выкурить еще одну сигарету.

Заманчиво познакомиться со знаменитостью, но стесняемся. Проходим мимо, а все-таки не выдерживаем.

— Здравствуйте, Зиновий Ефимович!

В ответ — немой вопрос в глазах и добрейшая улыбка. Мы представляемся, такие-то, мол, с курса Михаила Ильича Ромма.

— Что вы тут делаете? — с радостным удивлением.

— Собираемся картину снимать!

— О чем же?

— Снаряды здесь нашли недавно. «Эхо войны», очерк Сахнина, читали?

— Не читал, но слышал.

— А, слышали? И от кого?

Он смотрит на нас весело и загадочно. Мы заинтригованы.

— А вы заметили, мои молодые друзья, что нас было тут трое? Вот тут, где вы сейчас стоите, Саша, стоял Аркадий Сахнин. А с палочкой был Николай Розанов, режиссер «Ленфильма». Они живут тут по соседству с вами и пишут сценарий по очерку «Эхо войны».

Наступает глубокая пауза. Гердт продолжает:

— Картина уже запущена в подготовительный период. Вы не знакомы с ними случайно?

— Нет, и нет никакого желания знакомиться! — говорю я.

— С конкурентами нужно бороться, а не знакомиться, — мрачно заявляет Андрей.

Гердт задумывается, пожевывая губами.

— Такого я еще не встречал. Интересно!

— В Голливуде такое бывает сплошь и рядом. Там, я вам скажу, за тему насмерть бьются и кровь течет рекой, — произносит Андрей.

— Да-да, интересно... Искренне рад был познакомиться.

Гердт направляется к дверям гостиницы, потом останавливается, поворачивается и манит нас пальцем. Мы подходим. Гердт заговорщицки шепчет:

— В Голливуде льется кровь, говорите? Рекой? Бррр... Это просто кошмар! — И вдруг неожиданно: — Хотите, буду вашим агентом? Вам нужно знать о передвижении в «стане врага». — Он улыбается. — Люблю помогать молодым.

Потом мы зашли к Инне, рассказали о встрече с Гердтом и начали работать. Работали активно, зло, за неделю сколотили какой-то костяк сценария. Пригодились и мои артиллерийские познания, я еще не забыл устройство снаряда, и Андрей детально интересовался всем — где гильза, где взрыватель, боеголовка, пороховой заряд и т.д.

Постепенно, день за днем что-то собиралось.

Я предложил назвать капитана Горелика капитаном Галичем в честь Александра Аркадьевича, пусть и отказавшего нам в сотрудничестве, и предложил, чтобы капитан ездил на службу на велосипеде — в такой форме частной, бытовой жизни виделось какое-то неуставное поведение. Хотелось «дегероизировать» наших героев, спустить их с небес на землю. Андрею это понравилось, и капитан Галич, как ни в чем не бывало, садился на велосипед, кивал жене и уезжал, а жена (актриса Нина Головина), сдерживая волнение, молча запирала сарай.

— И это будет, — в порядке трепа замечал Андрей, — в лучших традициях французского кино.

С самого начала меня удивил Андрей, который быстро согласился снимать эту несложную историю о снарядах. Потом я понял, что он, во-первых, не хочет терять темп работы и наш творческий союз, в то время полезный для обоих, и, во-вторых, ему, как и мне, не терпелось овладеть профессией. Режиссерская профессия, сама по себе жестокая и истребительная, как называл ее Ромм, часто требует принятия быстрых и безошибочных решений. Хотелось опробовать все самим, заглянуть вовнутрь режиссерской кухни, уподобиться тому солдату, который вслепую на спор может быстро разобрать карабин на части и тут же его собрать.

Тарковского, автора будущих шедевров, тогда еще не было, но уже был человек, который много искал, предлагал, отвергал. Когда выдумки не хватало, мы обращались к реальным событиям, к вживанию в ситуацию, и тогда появлялись детали — опустевший двор детского сада, поскрипывающие на ветру брошенные качели... Где-то далеко лают собаки. Над эпизодом эвакуации работали допоздна. А наутро Андрей предложил такой ход — эвакуируется больница. Неожиданно в больницу привозят тяжелобольного, нужна срочная операция на сердце. Врачи с бригадой остаются для операции, хотя это большой риск и для них, и для больного. Мы слушаем Андрея и понимаем, что это уже откровенная выдумка. Нужно ли это для картины или не нужно, сразу не понять. Как выяснилось позже, сцена оказалась нужной.

Тут хочется отметить, что прообразом врача-хирурга был друг и почти родственник семьи Тарковских Иван Николаевич Крупин — врач старой складки, честный, образованный, благородный человек. Можно сказать, что ткань будущего фильма для Андрея не была голой абстракцией, она наполнялась живыми личными впечатлениями и биографиями людей, которых он близко знал. И так, кстати сказать, было во всех его последующих фильмах.

С подачи Андрея в фильме появился еще один персонаж, которого не было в самой реальной истории. Доброволец, бывший сапер, прошедший войну, предлагает свою помощь и, естественно, получает отказ от руководителя группы саперов. Однако в критический момент его помощь оказалась необходимой, он спасает жизнь капитана. Тут мы с Инной обеспокоились, военный консультант против добровольца обязательно будет возражать. «Пусть возражает, — говорит Андрей. — В фильме тема личной ответственности не менее важна, чем выполнение долга и приказа. А возражать будут. Ну и что, не поймут сразу — поймут потом».

Неожиданный звонок из Москвы принес потрясающую новость. Фильм будет сниматься совместно с Центральной студией телевидения. Это давало нам возможность приглашать и оплачивать работу профессиональных актеров, а не только студентов ВГИКа. Заодно узнали, что на фильм назначен директором А.Я.Котышев.

Роясь недавно в своем небольшом архиве, я узнал, что Котышев был директором фильма Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин». Жаль, что Андрей не узнал об этом тогда, уж он бы повеселился такому неожиданному привету от великого классика. Теперь же можно с уверенностью сказать: вот она настоящая история кино, какая-то неслучайная перекличка или эстафета.

А нам нужно было ехать в Москву, и мы зашли попрощаться к Гердту.

— Как агент, могу сообщить молодым друзьям: на «Ленфильме» на главную роль утвержден Олег Стриженов. Теперь ваш ход. Верю, что вы найдете актера не хуже. Желаю успеха!

Сразу же в поезде мы обсуждали эту новость. Олег Стриженов был в то время известным актером, снявшимся в «Сорок первом» у Чухрая и великолепно сыгравшим роль романтического Овода в одноименном фильме. Стриженов — актер красивый, утонченный, настоящий романтический герой. Но Андрей романтики не терпел, и хотя бы уже поэтому нам нужен был актер совсем другого качества. Реалистический, современный, из сегодняшнего дня.

Вернувшись в Москву, мы первым делом едем на встречу с капитаном Гореликом — героем очерка, чтобы посмотреть и понять, каков он в жизни, каковы его внешность, речь, характер. Предварительно созвонившись, ждем его в проходной военных курсов «Выстрел» в Солнечногорске. Никого нет, сидит какой-то офицер неказистого вида, маленького роста, полноватый. Что-то листает, делает пометки. Мы ждем своего героя. Минут пятнадцать терпеливо ждем, и вдруг осеняет: «Наверное, это он!» Вглядываемся. Если с этого офицера снять военную форму, то будет обычный инженер — лысоватый, еврейской внешности. Подходим. Да, это он. Знакомимся.

— Ну, расскажите, что в очерке правда, а что придумано? Как было на самом деле?

— В очерке как бы все преувеличено, — говорит. — Но факты правильные.

— Подробнее?!

— Ну какие подробности? Как написано, так примерно и было.

Говорит как-то вяло все уже нам известное. Производит на нас впечатле-

ние, может быть, и скромного, но озабоченного чем-то человека, с головой погруженного в свою новую жизнь на военных курсах, целиком ей подчиненного. Понимаем, что история со снарядами капитана уже не волнует. Даже жалко его становится. Ведь он герой, ему орден дали! Благодарим и прощаемся.

В электричке Андрей долго молчит, смотрит в окно. Потом говорит:

— Давай снимем не актера, а обычного человека, из толпы, с улицы. Есть в этом какая-то правда, и актерских штампов не будет. Снимают же итальянцы!

— Итальянцы итальянцами, — отвечаю, — а в русской литературе существует другая традиция. Сам знаешь, например, капитан Тушин, тихий, скромный, незаметный человек, но в бою — герой. Неактеру трудно сыграть такое.

Эйзенштейновский директор достал нам комнату на Киностудии Горького, там мы и стали проводить актерские пробы. Пробовали и актеров, и неактеров (журналистов, вторых режиссеров и т.п.) вперемешку. Актерам на главную роль ассистентка давно разослала сценарий. На остальные роли быстро наметили и утвердили хорошо показавших себя студентов-вгиковцев Леонида Куравлева, Станислава Любшина, Нину Головину. Это были их первые съемки в кино, конечно, памятные.

Между тем драгоценное время шло, а актера на центральную роль у нас не было. И вдруг, бывает же такое, звонит и приезжает к нам Олег Борисов из Ленинградского БДТ. Ему посылали сценарий, но без всякой надежды, ведь актер известнейший, тогда уже просто знаменитый, снявшийся во многих фильмах.

— Ребята, — сказал Олег, — сценарий я прочел. Мне он нравится. Давайте сделаем нашу «Плату за страх». — И он весело и требовательно посмотрел на нас.

А мы в радостном шоке. Странно это как-то — то никого нет, а то Олег Борисов сидит перед нами собственной персоной!

— Что же вы молчите! Только мое условие такое: снимаюсь в свой отпуск — июль, август и ни дня больше.

Опять пауза. И тут Андрей по-деловому так встает, подходит к окну, открывает его. А за окном бушует пышная майская весна, птицы поют, с запада идет и громыхает гроза. Андрей долго смотрит в окно.

Борисов говорит:

— Какой чудесный вид, ах-ах! — Выдерживает паузу. — Ну, что, будем работать или будем лирикой заниматься? — И подмигивает мне.

Андрей поворачивается к нам, и, честное слово, мы видим его по-настоящему счастливое лицо. Ведь это было везение. Вот он перед нами — не утонченный и романтический, а многослойный, хитроватый, совсем не красавчик, но мужественный Олег Борисов. Таким он и сыграл у нас главную роль.

...В 1970 году мне посчастливилось еще раз поработать с Олегом Борисовым на картине «Кража». Он снимался у меня на точно таких же ультимативных условиях: июль, август и ни дня больше!

Через много лет, уже после смерти Андрея, я встретился с Борисовым на «Мосфильме» — он остановил меня в коридоре.

— Саня, постой!

Мы помолчали, как над могилой.

— Я много помню — об Андрее, о тебе, о нашем фильме.

— Скажи, Олег, наша та картина была не хуже ленфильмовской?

— Лучше, потому что крепче и проще. Без пирожного и крема.

Летом мы занимались съемками, а к осени собрались в монтажной Киностудии Горького и начали монтировать картину. А параллельно шли важнейшие события моей жизни, которые не смогли не вмешиваться в мою работу над фильмом. В ту пору я жил с Мариной в коммуналке в 1-м Щипковском переулке. Должен был родиться наш сын. Когда я отвез ее в роддом, то в состоянии паники, знакомой всем «первородящим» отцам, купил бутылку водки и отправился к Андрею. Мария Ивановна снимала комнату для Андрея и Ирмы недалеко от 1-го Щипковского переулка. В ту ночь много было выпито и переговорено.

Рано утром я пробрался к телефону, набрал номер роддома и назвал фамилию жены. Женский голос с интонацией автомата ответил: «Мальчик, вес 3400, длина 54 см, состояние удовлетворительное», — и трубка была повешена. Я вернулся в комнату, бесшумно закрыл дверь. Моя теща Мария Ивановна лежала с

закрытыми глазами, я на цыпочках пошел в свою комнату, но услышал тихий вопрос в спину: «Говори, Змей Горыныч! Я давно не сплю». Я пересказал ей все цифры и переспросил, хорошие ли они. «Не суетись, — сказала Мария Ивановна. — Иди покупай яблоки и поезжай к Марине». Стальной характер, а ведь, наверное, ночь не спала. Позже сказала, что Андрей звонил, просил передать, что уехал в монтажную, мне позвонит, поздравляет и просит не торопиться и заниматься «свиванием гнезда».

Василий Шукшин. 1955

Фото А.Гордона, сделанное на занятиях по фотокомпозиции: использование эффекта нашего освещения

Андрей один начал собирать материал картины во что-то целое. Через несколько дней, когда я вернулся в монтажную, он монтировал сцену под названием «Спичка». Сцена была придумана Андреем прямо во время съемок. Только что, сгрузив снаряды, бронетранспортер тронулся в обратный путь. Капитан (О.Борисов) сидел справа от водителя (С.Любшин). Закуривая, он чиркнул спичкой, и бронетранспортер неожиданно съехал с дороги и резко остановился, зависнув над кюветом. Дальше монтируется немая сцена.

— Что за черт! — Борисов удивленно смотрит на Любшина, ведь он всего лишь чиркнул спичкой, а у водителя — мокрый лоб, бессмысленный, остановившийся взгляд. Капитан в недоумении. Зато зритель понимает, что у водителя нервный срыв, результат опасной работы.

Когда сегодня смотришь этот эпизод, в нем отчетливо видишь правильный замысел, но сцена смонтирована из слишком коротких, зарезанных, как мы говорим, кадров. Позже мы бы так не сделали, не обрезали бы так кадр актерского дыхания, пульс человеческого состояния. Но тогда мы шли по моде: монтировали коротко, не эмоционально, а логично.

На примере этой сцены особенно очевиден интерес Тарковского к поведению человека в неординарной, стрессовой ситуации. Эту мысль мы пытались выразить и в других эпизодах фильма: вот бронетранспортер, наполненный смертельным грузом, едет по дороге, а навстречу ему автобус с детьми. Как автобус мог прорваться через оцепление, объяснять некогда. Но весь этот эпизод создает большое напряжение. Мы старались держать его всеми средствами, а кончали рекламным плакатом на дороге: «Путешествие на автомобиле — лучший вид отдыха». Когда я предлагал это, то сомневался, не банально ли? Андрей мое предложение одобрил, добавив, что «банальность» зависит от контекста события.

Мы назвали наш фильм «Сегодня увольнения не будет». Закончили его в самом конце 1958 года. Картина получила известность, конечно, сначала во вгиковском масштабе. Начиная с мая 1959 года фильм много лет подряд показывался на телевизионном экране, приуроченном к празднованию Дня Победы. Но потом он пропал. После смерти Андрея стали искать копию нашей картины. Выяснилось, что на телевидении во время ликвидации залежей в архивах ее сожгли. Слава Богу, что негатив сохранился в Госфильмофонде, в Белых Столбах. Несколько лет назад Музей кино показал наш фильм в ретроспективе лучших дипломных работ ВГИКа (1955 — 1993).

Как-то весной 1959 года Андрей сказал, что сегодня мы идем к Михалковым, у Андрона для нашего диплома есть сценарий. Михалковы — это тоже целая страна, расположенная на Садово-Кудринской у старого Дома кино. Мы приехали, поднялись на лифте, позвонили. Андрон открыл нам дверь. Глазами бедного студента была первый раз увидена такая богатая квартира. В ней было много комнат, уставленных красивой мебелью. Ковры, рояль, картины. Мы продвигались к комнате Андрона. В приоткрытую дверь маленькой спальни Никиты увидел аккуратно сложенную выглаженную пижаму на подушке. Вот мы в ком-

нате Андрона. Андрей непринужденно, закинув ногу на ногу, расположился на мягком диване и закурил. (Собственно, курение в доме было запрещено, для этого был балкон.) В ожидании хозяина мы рассматривали картину Петра Кончаловского «Андрон Михалков», на которой был изображен задорный круглолицый мальчик с трубой в руках. Картина эта была знакома нам по выставкам, а здесь запросто висела над кроватью внука художника.

Андрон вернулся, с ним пришел автор сценария Олег Осетинский. Это была яркая и резкая личность. В свои двадцать три — двадцать четыре года он был убежден в собственной гениальности, что обычно раздражает окружающих. Но Осетинский фанатично любил кино. Сценарий «Антарктида» был построен на интонациях фильмов Калатозова — Урусевского «Летят журавли» и в особенности «Неотправленное письмо», то есть на романтизме и преодолении непре́одолимого. Уже некоторое время Осетинский работал над этим сценарием вместе с Андроном.

Антарктида как уникальный континент в это время активно осваивалась экспедициями многих стран мира, в том числе и советской. В этом смысле сценарий опирался на реальную действительность. Подражая Урусевскому, Осетинский создал сильное магнитное поле героизма, даже натурализма, немыслимых, взвинченных страстей. А уж как снимать этот фильм было вообще непредставимо — зима, пятидесятиградусные морозы, полярная ночь.

И, несмотря на очевидную авантюрность замысла, оба Андрея (Тарковский и Кончаловский) с увлечением отнеслись к этой душу леденящей истории. Придумывали детали, проигрывали сцены, много фантазировали на заданную тему. Мысленно мы были в полярной ночи — обмороженные, на пределе возможностей человеческих сил. Разгоряченные своими фантазиями, проходили в прохладную кухню — на улице была уже жара — и поедали клубнику с Центрального рынка, купленную, видимо, на всю семью.

Наконец сценарий усилиями Осетинского и двух Андреев был готов. Мне в этой компании трех гениев досталась лишь роль смиренного свидетеля, тихого поедателя михалковской клубники.

Сценарий был показан Ромму, им поддержан и довольно быстро, через Госкино СССР направлен на «Ленфильм» для постановки полнометражного фильма. Для дипломников, меня и Андрея, такой поворот событий был невероятным. Мы были на седьмом небе от счастья. Но Г.М.Козинцеву сценарий не понравился, и наш проект рухнул. Постановка «Антарктиды» не состоялась, однако некоторые находки сценария — как, например, монтаж суровых антарктических будней с лирической мирной жизнью Москвы — сохранились и пригодились потом Андрею и Андрону. Первый близкий пример — «Иваново детство», контраст между войной и снами Ивана.

С концом замысла «Антарктиды» наступили изменения в наших взаимоотношениях. Теперь каждый выходил на диплом отдельно. Андрей и Андрон подружились, а наш творческий союз распался, ему пришел конец. С тех пор отношения у нас были дружески родственные, с акцентом на «родственные», и этому много причин. Может быть, когда-нибудь я коснусь их.

Продолжение следует

Фотографии из архива А.Гордона и М.Тарковской

Когда двенадцатый номер «ИК» 2000 года, посвященный 2000-летию христианства, был уже собран, в редакции появился материал об отце Александре Мене — выдающемся подвижнике, который в 60 — 80-е годы, вплоть до своей трагической гибели, делал чрезвычайно много для воцерковления интеллигенции, в том числе и кинематографической.

Мы посчитали вполне правомерной публикацию этого материала вне специального контекста, ибо сама проповедь отца Александра никогда не подразумевала «тематических подпорок» и всегда была открыта к миру.

АНДРЕЙ ЕРЕМИН

Вера от Слова Божия

Ностальгия по ушедшим временам и прежней духовности, желание сохранить все, что было когда-то, вернуться в средневековье всегда удивляли отца Александра своей бессмысленностью и непродуманностью.

Чтобы понять, какая духовность была в Средние века, достаточно взглянуть на изображения Христа-Пантократора в куполах некоторых храмов. Отец Александр говорил, что Христос «с гигантскими страшными глазами, нависающий над толпой, мало похож на Христа, Который пришел в мир и сказал: «Вы познаете истину, и истина сделает вас свободными». Скорее это Зевс-громовержец, Перун, кто угодно, но не тот, кем был Христос».

Подобные изображения указывают на нераспространенность евангельских текстов в те времена, на их непрочитанность многими иконописцами (и наоборот, об укорененности в Евангелии школы Сергия Радонежского можно судить на основании икон его ученика — преподобного Андрея Рублева).

«...Люди хотят толковать близость Божию в соответствии со своими человеческими слабостями, — говорил батюшка в одной из проповедей. — Они хотят,

---

Фрагмент из книги Андрея Еремина «О. Александр Мень. Пастырь на рубеже веков», которая готовится к выпуску в издательстве «Carte Blanche».

чтобы эта близость была грозной по-человечески, как пророк Софроний описывает вторжение Божие, в то время как воплощение Христа совершилось в истории совершенно иначе». Животный психологизм мешает членам Церкви переосмыслить свое отношение к миру в свете Евангелия, преобразить свое существование Духом Любви и получить Божественную силу для новой жизни.

Именно ложное христианство, доставшееся России в наследие от дореволюционных времен, породило, по мнению батюшки, современный атеизм, который Церковь почему-то считает главным своим врагом.

На самом деле все идейные, духовные катастрофы нашего столетия есть тяжкое, негативное наследие прежних веков с их затхлой, несправедливой жизнью. «Консервативные силы, включая церковные, — говорил отец Александр, — держали народ в состоянии стагнации, неподвижности». Церковь своими руками отдала динамическое мироощущение, завещанное нам в Откровении Священного Писания, атеизму и религии прогресса.

Фундаменталистские настроения, распространившиеся повсеместно, отец Александр связывал с изменой библейскому профетическому духу. Когда не перечитывают Библию и не приспосабливают к жизни церковное предание, изначально христианские идеи узурпируются врагами христианства, а затем извращаются. Так произошло с идеей социального равенства, от которой средневековое и более позднее христианство отказалось в интересах господствующих классов.

Все было отнято у Церкви, когда она не захотела заниматься социальными проблемами, отстаивать справедливость, учить народ Слову Божию. Именно тогда борьбу с неравенством, с ложью, с неграмотностью, с нищетой, с национальной и религиозной нетерпимостью взяли на себя атеисты. Другое дело — во что это вылилось, но прийти к власти и сохранять ее так долго коммунисты могли именно потому, что «неощутимой» вере православной Церкви они противопоставили декларацию ясных и понятных человеку идей. И неудивительно, что церковная религиозность была объявлена «опиумом» народа.

Духовная деградация неминуемо закончилась обнищанием и в материальной сфере. Отец Александр говорил, что если человеческая природа не испорчена, улучшение материальных условий должно пробуждать все положительные качества в человеке, открывать перед ним возможность развития. Но впереди всегда идут улучшение духовного климата, изменения в нравственной сфере, борьба со злом внутри нас.

Некоторые полагают, что бедность и несчастья России — признак ее особого духовного призвания. Это не библейский подход. Напротив, нищета — очевидный признак того, что душа народа отстает в развитии. Святой Иоанн Кронштадтский писал, что «истинное христианство и на земле водворяет благополучие». А преподобный Серафим Саровский, отвечая на вопросы Мотовилова, говорил: «Не укоряет Господь за пользование благами земными... — И далее: — По положению нашему в жизни земной мы всегда требуем того, что успокаивает нашу человеческую жизнь и делает удобным и более легким путь наш к Отечеству Небесному... нет ничего на свете лучше благочестия, соединенного с довольством... Церковь святая молится, чтобы это было даровано нам Господом Богом».

Таким образом, и атеизм, и материальное неблагополучие страны — проявление одних и тех же метафизических закономерностей, это, несомненно, продукт нашего собственного недостоинства. И потому батюшка направлял все свои пастырские усилия не на борьбу с внешним врагом — атеизмом, а на борьбу с фальшивым христианством внутри каждого из нас. В одной из своих проповедей он говорил: «Были люди, которые верили слепо в обычаи, традиции, обряды, но чем это кончилось? Вспомните о тех, кто считал, что крестное знамение следует совершать только двумя пальцами (наши старообрядцы). Они сами были готовы погибать, становиться жертвами, преследовать других. Их противники также их гнали, и все были не правы... Это была слепая приверженность, но не к Богу, не к Его заветам и, по существу, не к Его Евангелию. Это была слепая, неразумная, нерассуждающая вера, превращающаяся в окостенение, в злобу, в фанатизм».

Убеждение некоторых оппонентов отца Александра, что он должен в пер-

вую очередь бороться с безбожной властью, основаны на таком ложном понимании атеизма как главного врага Церкви. Для батюшки же главный враг был не вне Церкви, а внутри нее — недостойные христиане. Человек, укорененный в метафизике Священного Писания, считает атеизм промыслом Божиим, который помогает народу прояснить его веру и предохраняет христианство от заскорузлости и омертвения.

Отец Александр часто приводил в пример Ницше, который взбудоражил богословскую мысль, потребовав от Церкви ответа. Философ видел крайнюю духовную незрелость так называемого «христианского общества» и одновременно амбициозную претензию Церкви говорить о себе только приятное. Он заявлял, что в истории был всего лишь один христианин, и тот умер на кресте. Но XX век ответил на вызов Ницше, брошенный Церкви. Он дал ответ новым поколением святых и мучеников — святых, открытых к миру. И среди них — отец Александр Мень.

Глобальный кризис современной культуры — закономерный итог двухтысячелетней эпохи эллинизированного «христианства» с его далеким от библейского профетизма пониманием Священного Писания. Чтобы выйти из тупика, необходимо вернуться к истинному, первоначальному смыслу Слова Божия. Книги отца Александра, написанные современным, понятным языком, как раз и возвращают нас к пониманию Библии в духе не эллинистической, но иудейской традиции.

Пока Церковь существовала в лоне библейской традиции, она развивалась динамически, в ней был жив эмоциональный и творческий порыв. Но потом, когда христианство начало распространяться в Малой Азии, в местах процветания диких оргиастических культов (от которых требовалось отгородиться), последовала стагнация. Жизнь в Церкви упорядочивалась, приспосабливалась к обыденным нуждам. И, главное, началось осознание в Новом Завете (естественном продолжении Ветхого) чуждых Ветхому Завету смыслов. В результате Церковь стала терять огонь Духа Святого и обретать бытовые формы, связанные с верованиями окружающих Израиль народов.

На языке Библии Дух — это сила, мощь, но проявляющаяся не в форме грубого насилия, а исключительно в формах динамических. Дух Божий в Библии связан с образами движения. На Иордане Его видят как стремительно летящую птицу, ученикам в день Пятидесятницы Он был явлен в виде огненных языков... Отец Александр говорил как-то, что сила Божия «подобна огненной плазме».

Теряя силу Духа, свое духоносное призвание, Церковь постоянно опаздывала. А отказавшись от динамической адаптации к изменениям внешнего мира, не могла устоять в бурном море исторических перемен. По отношению к самой возможности изменений в Церкви и обществе можно четко разделить языческое и подлинно христианское мироощущение. И батюшка считал, что вернуть свои позиции христианство может только через возврат к первоначальному, библейскому преданию, которое видит мир в становлении и развитии.

Измена христиан библейскому мышлению привела к эллинистическому идеализму и гностическим перегибам, которые, в свою очередь, породили кризис христианского монашества. Недаром такие монахи, как св. Бернар Клервоский, требовавшие участия христиан в мирской жизни, а не только подвигов ради спасения души, не всегда встречали понимание в Церкви. По этой же причине очень поздно появились монахи-врачи, монахи-миссионеры, монахи-просветители, которые не только молились за людей, но и трудились ради их пользы. Западная Церковь лишь недавно начала осуществлять этот синтез, свидетельствующий об углубившемся понимании Библии.

Хотя монашество было заимствовано христианством на Западе, сегодня оно несет в себе лучшие плоды церковного творчества, подвига, мысли. Поэтому в католической Церкви оказалось возможным появление таких людей, как мать Тереза или Винсент де Поль с его больницами. Это есть очевидное согласование воли Божией с жизнью. Когда человек посвящает себя другим, он выполняет прямое евангельское требование: «Возлюбите друг друга, как Я возлюбил вас», «отвергнись себя». «Те, кто подражает матери Терезе, — говорил отец Александр, — есть истинные последователи Христа, и то, что они монахи, со-

вершенно естественно... Ибо люди, вложившие всю душу, все силы в какое-то дело, освобождаются от многого. Это жертвенная самоотдача». Но на одной только жертвенности монашество устоять не может. Когда вековой мистический опыт монашества уравновешивается евангельскими требованиями социальной справедливости, тогда это есть подлинная мистика, настоящее богопознание. Мистика магическая — это «многозаботливая» мистика, отяжеленная миром. Мистика гностическая эзотерична, закрыта от непосвященных. Христианский мистический опыт открывает человеку, что Бог заботится о нем, как отец заботится о своем ребенке, потому что теперь в нем живет Его Сын. Вся христианская мистика может быть выражена словами апостола Павла: «...уже не я живу, но живет во мне Христос» (Гал. 2, 20). Поэтому христианская мистика — это всегда открытость.

Но отец Александр предупреждал, что к людям, исповедующим открытое христианство, даже если их святость была очевидна, во все времена относились плохо и настороженно. Сторонники статического, языческого мировоззрения видели в них смутьянов, покушающихся на базовые ценности. Батюшка говорил, что в этом была беда ученых-исследователей, например святого Альберта, которого считали чернокнижником, хотя потом он был причислен к лику святых. Так же было с Авраамием Смоленским, который едва не попал на костер за свои проповеди, или с известным врачом Теофрастом.

За двадцать веков язычество в Церкви так и не было преодолено. «Сначала христианские идеи были погребены под властью язычества, — говорил отец Александр, — но, вырвавшись из-под глыб, они потеряли свое духовное ядро и стали светскими». Например, стремление к служению ближнему, заложенное в христианстве, вышло за рамки Церкви, приобретя искаженные формы, а идея вселенской миссии христианства была подменена идеей европейского империализма. По миру пошло не Евангелие, а власть белых. В дальнейшем представление о Царстве Божием секуляризировалось и превратилось в различные виды социализма. Отец Александр даже сказал однажды, что «прогресс — это осатанелое христианство», имея в виду социалистический Интернационал, масонство и прочее.

Все эти подмены и подтасовки вели к демоническим формам и в искусстве, и в общественной жизни. Главный их признак — банальность, пошлость, бесталанное творчество. Подлинно духовное всегда талантливо. Так что грань секуляризации проходит не между мирским и церковным, а между талантливым и бесталанным. Пошлое, банальное — вот что такое сатанинское.

Стараясь по мере сил исправить путь развития Церкви, отец Александр все свое время, свободное от пастырских забот, посвящал работе над книгами, которые должны были воспитать современных, образованных, думающих, активных, знающих Священное Писание христиан. Возрождение, расцвет или угасание христианства в ту или иную эпоху и в разных странах отец Александр связывал с приближением или удалением христиан от Библии. В ослаблении внимания к Священному Писанию уже таится церковное угасание, связанное с возникновением искаженных представлений о Боге и о человеке, с потерей чувства историзма, утратой ответственности за судьбы мира.

Как ветви эволюции, не ведущие к человеку, оказались тупиковыми, так же и любая другая духовность, существующая помимо Священного Писания, находится на «линии угасания». А «то, что находится на линии евангельской, — на линии возрождения». Замечательное доказательство этой мысли мы находим в развитии и укреплении протестантских церквей. Казалось бы, с православной или католической точки зрения, по многим признакам (отсутствие иерархии, неприятие святых, непочитание Девы Марии, несколько иной смысл таинств) протестантизм далеко ушел от первоначального и животворного предания, и тем не менее он все равно находится на линии восхождения. Потому что протестантизм, начиная с Лютера, всегда выражался в здоровом стремлении приблизить Священное Писание к жизни каждого человека. И оказалось, что все искажения протестантов не так страшны, как отчуждение Церкви от Священного Писания, изъятие Слова Божия из жизни христиан. Вот почему так ценны усилия отца Александра, библеиста и пастыря, человека, открывающего и приближающего Слово Божие к православной Церкви.

Послесловие

Отрывок из книги А.Еремина «О. Александр Мень. Пастырь на рубеже веков» перекликается с некоторыми материалами номера «ИК», посвященного 2000-летию христианства, авторы которых говорят о том, что православная Церковь и Церковь вообще несет ответственность за неисчислимые бедствия XX века, об извращении Духа Евангелия в «Константинову эру», когда сотрудничество с земной властью подменило собственные задачи Церкви, о бесплодности любых призывов и попыток вернуться назад, в средневековье, о необходимости заново проповедать Слово Божие современному человеку, о том, что нужно очистить динамический, творческий Дух библейского откровения от позднейших языческих интерпретаций... Освященные личностью величайшего пастыря и проповедника XX века, эти мысли приобретают характер очевидной, неоспоримой истины.

Ведь христианство как проект, заданный человечеству две тысячи лет назад, — вещь предельно целостная и определенная. Что бы там ни говорили, христианство — не идеология и не средство разрешения психологических и социальных проблем, не способ ограничения деструктивных импульсов или некий «клуб» любителей иррационального, где можно укрыться от всепроникающей пошлости современной цивилизации.

Христианство — это спасительный импульс, дарованная человечеству возможность сойти с пути гибели и распада. Возможность, данная во Христе, Который воплотился, жил среди нас, умер и воскрес, чтобы и мы смогли родиться заново. Который присутствует среди нас, воплощаясь снова и снова в Своих свидетелях. Человек может жить иначе, он может стать таким, каким его создал Бог, в нем могут раскрыться невиданные силы созидания, творчества и любви, он не заложник тотальной, непобедимой энтропии. Человек — существо духовное; и история человечества не столько история орудий труда, войн и смены общественно-экономических формаций, сколько история самораскрытия, то есть приближения к Богу. Важнейшей вехой в этой истории стало грандиозное, поразительное событие приближения Бога к человеку — вплотную до полной неразделимости, событие, двухтысячелетие которого мы празднуем. И все размышления о кризисе современной цивилизации, о том, что человечество запуталось, забрело не туда и не имеет необходимых интеллектуальных и духовных ресурсов для решения своих глобальных проблем, выглядят совершенно иначе, если взглянуть на ситуацию с точки зрения этой всемирно-исторической перспективы.

Описать христианство без Христа так же невозможно, как описать структуру Солнечной системы, не упоминая о Солнце. Каждый человек несет на себе отблеск этого великого Света, но лишь в той или иной мере. Наиболее же ясно свидетельствовать о Свете способны те, кто познал в своей жизни опыт полного соединения с Христом, великие святые, к числу которых по праву должен принадлежать и отец Александр Мень.

Н.Сиривля

ЧТЕНИЕ

ВАСИЛИЙ АКСЕНОВ

Горе, Гора, Гореть

ДРАМА В ДВУХ АКТАХ ИЗ РОМАНА «КЕСАРЕВО СВЕЧЕНИЕ»

Эта драма может существовать сама по себе, но в то же время она является одной из глав «большого романа» под названием «Кесарево свечение». Кавычки в первом случае употребляются, потому что в романе есть еще и «малый роман», а также три пьесы (включая Г., Г., Г.), два рассказа, «текст» и цикл стихов. Все вместе представляет собой рассказ о старом сочинителе Стасе Ваксино и о его «литературном детище» Славе Горелике, российском молодом человеке 90-х годов.

Поднявшаяся из глубин университетского курса «руслит», эта пьеса, разумеется, является плодом фантазии старого Стаса, однако в ней отражаются и некоторые перипетии гореликовской авантюры, в ходе которой он пытается отыскать свою пропавшую за океаном Наташу-Какашу.

Каст

Слава Горелик, авантюрист, 30 лет.
Наташа (Какаша) Светлякова, секс-рабыня, 23 года.
Пол Фэймос, он же барон Павел Фамус, мэр и президент банка «Фип Чазм», 70 лет.
Софи, его дочь, член олимпийской команды по лыжам, на выданье, 18 лет.
Алекс Мамм, он же Алексей фон Молчалин, управделами банка «Фип Чазм», по совместительству тренер чемпионки, 25 лет.
Граф Джин Воронцофф, Жека, электрик и владелец магазина «Форрентиоф Ферст Класс энд Электрик Рипэар», 40 лет.
Князь Ник Олада, Колян, водопроводчик и владелец магазинчика «Эврифинг Ю Нид энд Пламинг», 40 лет.
Габи Нард, он же князь Нардин-Нащокин Гавриил, обеспеченный пенсионер, моралист, 65 лет.
Мадам Лиди, его жена, обеспеченная пенсионерка, сплетница, 42 года.
Мими Кайсынкайсацкая-Соммерсет, светская дама и всеобщая гран-маман, за 100.
Репортеры, парочка шустрых шакалов пера.
Голос Полкана.
Явление НБМ.
Жители поселка Берчтри Вэлли (Березань), лыжники и туристы.

Журнальный вариант. Печатается с сокращениями.

В прологе все персонажи появляются перед занавесом, для того чтобы сделать своего рода стихотворные заявки на участие.

Гладким ходом, по-светски, выкатывается престарелый бонвиван Пол Фэймос.

Ф э й м о с. Я с детства полюбил овал,
Владыкой стал горы, долины,
Богач, банкир, но ферст оф олл,
Создатель рифмы удлиненной!
Родная рифма, русских жар,
Ты помогла во время оно,
Когда нас голод рьяно жрал
И запивал слезой соленой.
Отцы — московские тузы,
А мамы — светские эстетки,
Поклонницы charmant musique,
Здесь все работали, как тетки.
Теперь я стар, души гроза
Гремит все крепче. Русским ясно:
Мы основали Березань,
Нью-Хэмпшира цветущий ясень!
(Отходит в сторону.)

Бурно, словно на трассе скоростного спуска, к занавесу вылетает Софи Фэймос.

С о ф и. Мне минуло осьмнадцать лет!
Не знает сердце боли,
Когда несусь, как самолет,
Ньюхэмпширским привольем!
Я чемпион олимпиад!
Секунды, не спешите!
И как поет Эдит Пиаф,
«Любовь мне в ухо дышит»!
(Отходит в сторону.)

Появляется корректный молодой человек, не лишенный, правда, некоторой косолапости, что возникает у лыжников на плоской поверхности, Алекс Мамм.

М а м м. Уймитесь, волнения страсти.
Я щелкаю секундомером.
Поднимем шипучего «Астис
Пуманте»! Нас ждут гондольеры.
Как тренер, а также мужчина,
Я в сердце сижу чемпионки.
Пусть я молчалив, как машина,
Любовь — не резервная шина,
А вечности ласковой четки.
(Отходит в сторону.)

Энергично, чтобы не сказать фривольно, на кресле-каталке с привязанным к спинке воздушным шариком выезжает Ми-ми Кайсынкайсацкая-Соммерсет.

М и м и. Мне с чем-то сто, и с чем — немало.
Век декадентства миновал.
Вглядись в неровный слой эмали,
Не там ли бродит минотавр?
Что ты, что ты, что ты, что ты?
Я солдат 9-й роты,
31-го полка!
Ламца-дрица-ца-ца!
Мечты о дальних светозарах
Нас уносили на века,
Когда шалили в дортуарах,
Не ведая большевика.
Что ты, что ты, что ты, что ты?
Вот корнет в одних ботфортах
Кавалергардского полка,
Ламца-дрица-ца-ца!
Какие были джентльмены!
Плясали Пат и Паташон!
И проплясали все пельмени,
Лишь гадский вьется запашок.
Что ты, что ты, что ты, что ты?
Я из 5-й разведроты
Конницы пролетарьята,
Пасть пахучая разъята.
Здесь не терпят гордеца,
Ламца-дрица-ца-ца!
(Откатывает в сторону.)

Сдержанно, тонно проходит местный электрик граф Воронцофф.

В о р о н ц о ф ф. Нам внятно все —
И острый — галльский смысл,
И сумрачный германский гений,
Но русский ток пока еще не смыл
Плевел злокозненных поползновений.
В родной глуши я весь аристократ,
Распространитель качеств и количеств.
Как был среди философов Сократ,
Таков и я по части электричеств.
Включая вечером в квартире свет,
Вы вызываете одно из таинств.
Сей тайны не постиг ни Ист, ни Вест,
Как непостижно то, что вносит аист.
(Отходит в сторону.)

На манер московского пьянчуги-работяги по сцене косолапит местный водопроводчик князь Олада.

О л а д а. Моя маман, равно и мой папа́,
Унверститетов не кончали.
Вода моя текла бурля, сопя,
Трубу нащупала упрямая стопа,
Наш княжий дух мне пел виолончелью.
На родине ужасных праотцов
Я увидал своих коллег воочью.
Зачистили мы дюжину концов;
Таков наш брат, Москвы водопроводчик!
От них я научился красоте
И краткости гулаговского сленга.
Сквозь ржавчину вода текла, рассвет
Нас пробуждал, словно детей в пеленках.
Теперь вставай, смири же боль в коленках!
И будет там вода, и твердь, и Божий Свет!
(Отходит в сторону.)

Как пара доберманов, на сцену выскакивают два репортера.

Р е п о р т е р ы. Воспитанники школ престижа,
Больших амбиций молодежь,
Горбатим тут средь горной стужи
И русский слушаем скулеж.
Такие выспренние рожи!
Тут впрямь становишься Толстым,
Но репортеры скачут с грыжей
И задницу бодрят хлыстом.
(Отходят в сторону.)

Походкой светского человека, маскирующей порядочную склонность к сплетне, с тросточкой появляется Габи Нард.

Н а р д. Один стоит под гнетом коромысла,
Другой горазд в перестановке смысла,
Но смешивать два этих ремесла
Есть тьма охотников, я не из их числа.
Свет, как всегда, сквозь сплетни волочится,
А я, как истовый нравоучитель,
В любом злословье, к коему влечете,
Ищу мораль и вот живу в почете.
Как ветеран компании известной,
Я укрепляю стены вам известкой,
И вот наш дом по зимам и по веснам
Нетлен стоит и одобряет сосны.
(Отходит в сторону.)

В танце, напоминающем то вальс, то танго, на сцене появляется мадам Лиди.

Л и д и. О, эти женщины Бальзака,
Мы так тревожно хороши!
Мы не чураемся бальзамов,
В букетах носик наш шуршит.
Мой муж на четверть века старше,
Пенсионер и моралист.
Я вижу, он с гондолы шара
Опровергает плюрализм.
Пенсионеркой стала в сорок,
Но уши слышат каждый лист,
Процеживают слухов ворох,
В которых смысл событий слит.
(Отходит в сторону.)

Неотразимой мэрилинмонровской походкой появляется наша главная героиня Наталья Ардальоновна Светлякова, Какаша.

К а к а ш а. Была я там, где каждый хам хамит,
Где на пол падают вонючие галоши,
Там океан, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.
Волна и ветер так творят разбой,
Что паруса все вспучились на флоте.
Хрипит подсунутый к губам гобой,
А мне все помнится игра на флейте.
Прощай, мой принц, грусти иль не грусти,
Какаша я, а вовсе не Елена.
Ты побросай лишь камешки в горсти
И посмотри во глубь воды зеленой.
Быть может, там увидишь свалки битв
И медный схлест близ мифа, возле Трои.
Что делать мне, раз в доме нету бритв?
Бежать и спрятаться в ньюхэмпширском
Тироле? *(Отходит в сторону.)*

И наконец походкой отпетого московского брателло, что пребывает в резком контрасте с неглупой физиономией, появляется наш главный герой Слава Горелик.

Г о р е л и к. Мой дедушка отменных правил
Марксизму ум свой посвящал,
А внук в ответ смотался в Ревель,
Вернулся с ненавистью к ЩА.
Зверек трехглавый, хвостик гадкий,
Ползет, как тать, скулит шакал.
От ЩА ль удрали без оглядки
Стравинский, Бунин и Шагал?
Красотки все рванули в бегство,
Одна из них моя жена.
К чужому подалася брегу,
Щавотиной обожжена.
Я стал большим капиталистом
И все ж, как зэк, люблю лапшу.
Услышу ль я твое монисто?
Умру ль иль в звоне попляшу?
Ей двадцать три, а мне уж тридцать,
Но впереди большой роман.
Три пьесы в нем, пиры и тризны,
И разной прозы бахрома.
(Отходит в сторону.)

Вслед за этим все герои возвращаются к центру, берутся за руки и раскланиваются.

Первый акт

Действо происходит в 90-е годы завершившегося века на горнолыжном курорте в одном из северо-западных штатов США. Аккуратные тропинки в сугробах, вокруг цветущие снега. Разгар сезона, январь. По склонам иногда проскальзывают игрушечные фигурки слаломистов. Вверх по проволокам ползут кабинки. Эти картинки являются постоянным фоном действия.

Сцена представляет собой крошечную главную улочку поселка Берчтри Вэлли, по-русски Березань. Посредине замерзший фонтан. Сбоку, разумеется, несколько берез в живописной асимметрии. Слева — двери и окна банка «Фип Чазм», особняка Пола Фэймоса и лыжного магазина «Форренти оф Ферст Класс энд Электрик Рипэар» («Первоклассные гарантии и починка электричества»). Справа — двери и окна кафе «Анкл Саша», гостиницы «Фэймос Инн» и магазинчика под названием «Эврифинг Ю Нид энд Пламинг», то есть «Все, что вам нужно, и водопроводные работы».

Раннее-раннее утро. Солнце только лишь заявило о своем приближении — над горой, которая замыкает нашу панораму, появилось мутноватое свечение.

Возле фонтана — две окоченевшие фигуры фотографов. Два аппарата на триподах нацелены на особняк Пола Фэймоса. Ситуация классическая для XX века: дичь выслежена, охотники ждут, оружие наизготовку.

Несколько минут проходит в молчании, только слышно, как фотографы булькают спасительным виски.

Окно спальни на верхнем этаже бесшумно открывается. В проеме появляется фигура Алекса Мамма. Он осторожно оглядывает улицу, но явно не замечает фотографов, принимая их, очевидно, за неживые предметы. Переносит ногу через подоконник.

За его спиной из глубины комнаты появляется обнаженная Софи Фэймос, прижимается сзади к Мамму.

С о ф и. Уходишь, солнце мое ночное?

М а м м. Чао. *(Переносит во внешнюю среду свою вторую ногу.)*

С о ф и. Ты совсем забывает, как это бывает русски.

М а м м. Ну, адью.

С о ф и. Вот так-то лучше, солнце мое ночное.

Фотографы включают свой свет и начинают щелкать камерами. Мамм летит вниз. Выскакивает из сугроба. Покидает место действия.

На сцене появляется Слава Горелик. Он явно только что приехал. Но откуда? Определенно не из снежных краев. Во всей его фигуре сквозит какой-то бразильский шик: белые штаны, сандалеты, защитного цвета федора, свитерок, предназначенный для тропических бризов, но отнюдь не для горных вьюг. Подходит к дверям гостиницы.

Г о р е л и к. Гостиница закрыта, но «Мест нет» на месте. Неужели это, действительно, та самая русская пьеса в Америке? Так, что мы тут еще имеем в антураже? Кафе «Анкл Саша». Подожду возле кафе. Любопытно, какого дядю Сашу тут имеют в виду, Пушкина или Грибоедова? Так или иначе, в таком городке кафе должно открываться раньше других за-

ведений. *(Подходит к столику на открытой веранде, стряхивает снег со стула, вытаскивает из котомки бутылку шампанского и засовывает ее в снег на столе, чтобы охлаждалась. Сидит непринужденно, словно на пляже Копакабаны; холод его не берет.)* Хоть это и похоже на происки Стаса Ваксино, все-таки я, кажется, попал туда, куда стремился. Тот самый банк, о котором говорили ребята в Нью-Йорке. Между прочим, а не купить ли мне его со всеми потрохами? Олл райт, посмотрим по обстоятельствам. Да, чуть не забыл, ведь вчера в Рио тот авторитетный нарисовал мне план этого горнолыжного местечка. *(Рыщет в карманах, вытаскивает ресторанную салфетку.)* План один к одному, все совпадает, сразу видно, что бабки не пропали, тут поработал профессионал. А вот и имена здешних русских корифеев. Президента банка зовут как-то по-грибоедовски, ну вот, спасибо, это не кто иной, как мистер Пол Фэймос; сразу повеяло классикой, Малым театром, дворянской сатирой. А вот еще два источника нужной мне информации, электрик Джин и водопроводчик Ник, так же известные, как Жека и Колян. Тут, видно, и в самом деле все слегка на русский лад. Братва в Каракасе, а раньше и братва в Санкте, говорили, что здешнее графство иногда называют Дайтраша, иными словами, Дай Траш, а? Такая тут, видите ли, сложилась Белоруссия с потомками наших благородных семей в главных ролях.

Ты будь там, Славка, поосторожней, так говорили в Санкте. В этом местечке можешь не только на гоголиану, но и на достоевщину нарваться. А самое главное, не вляпайся в грибоедство. Позвольте, но как в русской пьесе избежать классических влияний? С осторожностью тут далеко не уедешь.

Кому же здесь будет предназначена роль Чацкого? Может быть, автоматически мне как приезжему? В таком случае придется разочаровать как труппу, так и зрителей: я не Чацкий, я Слава Горелик. В моей фамилии живут три парки — Горе, Гора, Гореть. Вот именно, как у Ахматовой, а не как в «Горе от ума». Я не чажу, я горю, уважаемая публика, друзья русского театра.

Однако, так или иначе, в моем положении было бы лучше для начала прикрыться какой-нибудь иностранной кликухой. Назваться, скажем, Бенни от Лифшица и Манделем от Осипа, почему бы нет? Бенни Мэндел — звучит вполне лояльно, никому и в голову не придет, что имеет дело с пресловутым «новым русским» Славой Гореликом. *(Вынимает из сугроба шампанское, хлопает пробкой.)*

Пока главный герой таким образом разглагольствует, на сцене появляются еще два персонажа. Поднимает шторы своего лыжного магазина «Форренти оф» граф Воронцофф, Джин-Евгений. Из магазинчика «Эврифинг энд Пламинг» высовывает сизый нос Николай князь Олада. Друзья бросаются друг к другу, словно давно не виделись.

О л а д а. Джин, это ты, фак твою! Хау зи фак ю дуинг?

В о р о н ц о ф ф. Хай, Ник, целый век тебя не видел!

О л а д а. Если от двух утра до семи утра проходит вечность...

В о р о н ц о ф ф. Иногда проходит несколько вечностей, мэн.

О л а д а. Я бы на твоем месте не курил эту местную дрянь. Трава должна расти там, где ей предписано матушкой природой, то есть на юге. Мужики приносят ворохи этого добра со своих секретных делянок в горах, однако неизвестно ведь, чем они ее удобряют. Сэкономишь ерунду, а потерять можешь свой главный ассет.

В о р о н ц о ф ф. Мне это не грозит. Мой главный ассет за себя постоит, это известно всем кадрам в долине!

О л а д а. У тебя только одно на уме, факин-граф.

В о р о н ц о ф ф. А у тебя что на уме, ваше сиятельство?

О л а д а. Общая природа, общая наша семья, здоровье нас с тобой, ее здоровье, здравый смысл — вот что у меня на уме, вот почему я курю только натуральную марихуану. Еще со времен Вудстока я дал себе зарок курить только натуральную марихуану.

О б а. Вудсток! *(На мгновение благоговейно затуманиваются, потом возвращаются к реальности.)*

В о р о н ц о ф ф. Ну ладно, Олада! Ты как упрешься рогом в одну тему, не слезешь до скончания дней. Почему ты не спросишь, где я путешествовал этой ночью? Через какие фантазмы я проходил вместе с нею, с Какашкой! Нет, поистине, секс — это окно в метафизику!

О л а д а *(помрачнев)*. Нечего трепаться, граф, и нечего вместе с нею проходить через фантазмы. Нас все-таки трое, и все мы русские люди. Конечно, она была секс-рабыней, но сейчас она все-таки супруга двух, подчеркиваю, двух порядочных людей, из которых один никогда не слезет с натуральной марихуаны.

Между тем Слава Горелик, разомлев на двадцатиградусном морозе, что-то пишет на меню. Он не замечает, что два косолапых парня направляются к нему.

Г о р е л и к. Ну вот, готово, стих с синкопой! На этот раз всего лишь двенадцать с половиной минут. Главное — набор рифм. Смысл появляется сам по себе. Всем путешественникам советую: бросьте кроссворды, сочиняйте стишки. *(Читает.)*

С набережной Крузенштерна
Трясется в трамвае на остров Елагин.
Ежится будто бы в узах терна.
После бредет словно узник Гулага.
Марш-барабан и рядами стальные каски.
Сколько столетий на них взирали!
Дни распродажи богатств Аляски,
Годы отъезда в родной Израиль.
Склоны, поросшие можжевельником.
Связки колбас с холестерином.

Ваше величество, можно вольно?
Мнится Улиссу голос сирены.
Гордые линии: Темза, Рига.
Стены из кладки энциклопедий.
Щурится знаний хват-мастерюга,
А сам косолапит с ленцой медведя.
Фалды подбросив, он сел к пианино.
Вот вам аккорды, толпа, нахалы!
Где ты, красотушка бабка Арина?
Дай я прочту тебе стих сначала!

О л а д а *(Горелику)*. Эй, гордая пролетария, джентльмешонок полей (*хихикает)* для гольфа! Будем выпивальство а труа?

Г о р е л и к. За эту «гордую пролетарию», Ерема, ты ведь можешь и в лоб получить. Вы кто такие?

В о р о н ц о ф ф. Мы, видите ли, потомки русской аристократии, восемьдесят лет назад поселившейся в Берчтри Вэлли. Я граф Евгинарий Воронцофф, ну, в общем, Жека, удачливый торговец.

О л а д а. А я князь Олада, честный торговец. По-здешнему Ник Ола, а по обычаю старорусскому и по новому, петербуржскому зови меня Колян. Я также помогает коллективку по части трубок.

Г о р е л и к *(в сторону)*. Кажется, сразу на нужный народ вышел. *(Жеке и Коляну.)* А я спец из Санкта по части геральдики и семейных хроник. Меня зовут *(замялся, пытливо вглядывается в черты собутыльников)* Бенни Мэндел, к вашим услугам.

В о р о н ц о ф ф *(в сторону)*. Бенни Мэндел, а так ведь сразу и не скажешь!

О л а д а *(вынимает «Жириновского» и три пластмассовых стаканчика)*. Ну, чаво, мужичье, «он сказал поехали», что ли?

Г о р е л и к. Дай-ка я сам разолью. У меня глаз — ватерпас!

Все трое употребляют свои дозы. Джин — изящно отставив в сторону мизинец. Ник Ола крякает и трясет башкой в национальном стиле. Горелик-Мэндел — по-богемному, как бы между прочим.

Г о р е л и к. Закуска есть?

О л а д а. Закуска сей ранний час не имеет себя, тьфу тебя и изыди, эвейлабл.

Г о р е л и к. Ну, тогда придется мануфактуркой. *(Вытирает губы рукавом, нюхает ткань.)*

О л а д а и В о р о н ц о ф ф (*изумленно и радостно*). Да неужто ты, вы, прям оттеда?

Г о р е л и к. Я же сказал, что я из Санкта, специалист по вашим блядским родословным. У меня командировка в эту местность.

В о р о н ц о ф ф. Где эта Санкта, позвольте вас спросить?

Г о р е л и к. Это там, где ваши предки понастроили дворцов и навербовали жандармов, там, где они в детских штанишках с оборками совершали променады под надзором мадам Клико и месье Сатинже, там, где ветер, летя по главному проспекту, приносит с собой всю Северную Европу и кусок Италии... Ну, понятно?

В о р о н ц о ф ф и О л а д а. Неужели из Ленинграда, приезжий, соу джентл, соу мэн?!

Г о р е л и к. Из его величества рабочего класса колыбели революции имени Кирова города-героя, святого, по-голландски, города Петра! *(Взгляд его на мгновение благоговейно затуманивается.)* Честь имею, ваши сиятельства, перед вами представитель третьего поколения советской аристократии-бюрократии.

Воронцофф стоит неподвижно, стараясь не уронить достоинства перед таким знатным приезжим. Между тем князь Олада в восторге совершает довольно медвежий танец, выдергивая из сугробов то сучок «Зюганов», то коньяк «Шохин», то вермут «Явлинский».

Г о р е л и к. Скажи, братва, тут, в ваших краях, такая девушка блондинка не появлялась?

В о р о н ц о ф ф и О л а д а *(хохочут)*. Много их тут появлялось. Основательно! Вот именно так, как вы описали, блондинки, блондинки, но есть и брюнетки. Блондинки, паря, слегка приелись, в горах в снегу грезишь о кастаньетах, о фламенке... Точнее нельзя? Шо за блонда тебя интересует, Бенни-бой?

Г о р е л и к. Неотразимая такая. Сумасшедшая. Звезда станции метро «Нарвские ворота». Наташка Светлякова такая, по прозвищу Какаша. Ее кто-то в Америку увез... *(Застывает со стаканом очередного напитка в руке, на лице его отражается неподдельное страдание.)*

В о р о н ц о ф ф *(отводит в сторону Оладу, шепотом)*. Ну, князь, вот так попали! Этот Бенни Мэндел нашу мечту, нашу супругу хочет поймать, надергать из нее перьев.

О л а д а. То-то она прошлый раз кричала: «Он придет, придет, он освободит меня из рабства!» Как напьется или нажрется, так обязательно Славку Горелика какого-то зовет. Слушай, граф, она ни разу никакого Бенни Мэндела не называла.

В о р о н ц о ф ф. Шат ап, Ник! Ни слова больше на эту тему! *(Горелику.)* Нет, Бенни, таких, как вы описываете, у нас тут сроду не было. Но не горюй, душка, найдутся и не хуже.

Из дома Фэймоса выходит Софи. Она в лыжном костюме и с лыжами. Деловито проверяет экипировку.

О л а д а. Куда рулишь, София Премудрая?

С о ф и. Будто вы не знаете, дядя Коля. Всего неделя осталась до стартов Килиманджаро, надо тренироваться. *(Замедляет шаг, внимательно изучает Горелика.)*

В о р о н ц о ф ф. Дочь министра-капиталиста, барона Фамуса, если по-русски. Софи Фэймос, олимпийская чемпионка. *(В сторону.)* По ночным видам спорта.

С о ф и. А вы дурак, дядя Евгинарий. Ваши реплики в сторону прекрасно доходят до моих ушных мембран, еще не тронутых возрастом. Граф, не стыдно ли вам постоянно

волочиться за молодежью? Ваш друг из Рио-де-Жанейро еще подумает, что вы что-то обо мне знаете.

Горелик. Простите, мисс, но почему вы решили, что я из Рио?

Софи. По вашей шляпе. Никто из бразильцев не носит такого, но наши все возвращаются из Рио в таких шляпах. Им, тем нашим, ну, скажем, дяде Коле и дяде Жеке, кажется, что после поездки в Бразилию они стали авантюристами, между тем не вылезали из бара отеля. А то еще на родину предков повадились, изображают там всяких гусар, поручик Голицын, корнет Оболенский, всяких там Лермонтовичей и Пушкинзонов. В недалеком прошлом приехали два этих наших бюргера из Санкт-Петербурга, такие, видите ли, загадочные, как будто там какой-то кусок любви отхватили. И все время норовят «а труа», даже с племянницами.

Горелик. Какая наблюдательность! Какая проницательность! Какой высокий моральный стандарт! Разрешите, я провожу вас до вашей трассы?

Софи. Только без расчета на куики. То есть без пистона, по-рашенски.

Горелик. О, Боже мой! Юная баронесса! Ведь вы же шестнадцатая баронесса из третьего колена Фамусов, не так ли? Вы удивлены, вы даже шокированы, однако, поверьте, в этой разработке нет ничего скабрезного. Дело в том, что я историк, архивист и моя главная тема — это родословные российского дворянства. Ваш род я прослеживаю до Смутных времен. В войске Лжедимитрия Первого сражался бельгийский капитан Фома Усс. Считалось, что он пал на поле брани, однако я достоверно установил, что он в течение пятнадцати лет после даты предположительной смерти получал пособие от саксонского короля. Теперь держитесь за что-нибудь, лучше всего за меня, Сонечка! Россия притягивала бродячих капитанов своими женщинами. Кавалер Усс остался в России и женился на дочери боярина, то есть барона, Кайсынкайсацкого. Эта фамилия вам, конечно, известна, однако вы никогда не предполагали такой кровной близости к Мими, что была национальным сокровищем как Англии, так и Калмыкии. Ага, я вижу вы слегка закачались? А ведь мы только начали рассказ о славной династии, о которой немало всякого, в том числе и клеветы, распространялось в свете.

Софи. Чем это от вас так сильно несет?

Горелик. Это водка «Жириновский».

Софи. Я потрясена. Вместе с запахом водки «Жириновский» вы приносите мне память о капитане Фоме Уссе, о котором я, признаться, никогда не находила никаких сведений в семейных анналах.

Горелик. Пеняйте на анналы.

Софи. Значит, цель вашего приезда в нашу Березань...

Горелик. Интервью, интервью и еще раз интервью. С их помощью я надеюсь найти недостающие звенья в генеалогической паутине семейств Олада, Воронцовых, Фамусовых, фон Молчалиных, Нардин-Нащокиных и Кайсынкайсацких-Соммерсет. Меня, собственно говоря, зовут по-русски доктор Горелик, Слава Горелик, всегда к вашим услугам, а по-английски Бенни Мэндел, если позволите. Вы понимаете?

Софи *(очень возбуждена, с трепетом)*. Еще бы не понять! Как могу я не понять, ведь вы, сударь, как это по-русски, являнствуете фром моих мечт, подобен Онегин, подобен Байрон...

Горелик. Ну, с этим мы разберемся, барышня.

Парочка исчезает в глубине сцены.

Между тем князь и граф сидят на краю фонтана в глубокой, почти ступорозной задумчивости: веселое опьянение патриотическими водками сменилось черным сплином, этим нередким спутником русской аристократии.

Воронцофф. Терпеть не могу таких Бенни Мэнделов. Сталин знал, как с ними управляться, а теперь они вертятся повсюду с такой самонадеянностью, как будто весь мир их удельный штетл.

Олада. Однако ты слышал, он проговорился, он представился нашей нимфоманке под другим именем. Слава Гоурелли или что-то в этом роде. Ты слышал, Джин?

Воронцофф. Ничего я не слышал. И слышать не хочу.

Олада. Нет, ты слышал! И ты прекрасно понимаешь, что это именно тот парень, которого ждет наша Какаша. Сколько раз она нам грозила: вот приедет Славка, Славка нас рассудит! Он меня вырвет из ваших жадных лап! Славка — это горелик моей души и тела. Вот так она все время твердит, тьфу тебя и изыди!

Воронцофф. Ник, я хочу тебе сказать, что я устал от этого мира. Здесь не происходит ничего, кроме постоянного обмана. Едва лишь замерцает огонек гармонии, как тут же тебе в лицо расхохочется какая-нибудь посторонняя харя, ну, а уж если ты с твоим ближайшим другом, с твоим вторым «я» влюбишься в девушку, если вы женитесь на ней, жди, кто-то возникнет из хаотического кружения тел, называемого человечеством, и заявит свои права на мечту, больше того, на вашу легитимную супругу.

Олада. Джин, нам придется его убрать.

Воронцофф. Как убрать?

Олада. Ну, как когда-то в батальоне учили. *(Показывает, как бросают нож.)*

На сцену весело возвращается Горелик, шагает широко, размахивает руками: очевидно, весьма доволен прогулкой с олимпийской чемпионкой. Замечает собутыльников.

Горелик. Хей, бразерс, я хочу вам дать по миллиону баксов, чтобы вы искали мою любимую, девчонку по кличке Какаша. *(Вынимает из рюкзака два увесистых пакета.)* Это тебе, князь! А это тебе, граф! Можете не

волноваться, чисто вашингтонская продукция. Ну, а если приведете ее ко мне в более-менее пристойном виде, получите десять. Чего десять? Да лимонов же, князье неотесанное! Итак, ищите, ребята! А я пока пойду придавлю пару часов. Похоже на то, что события на этом пятаке будут закручиваться, как смерч. Я сказал смерч, а не смерть, но это не значит, что эти явления далеки друг от друга, по крайней мере фонетически, нес па? *(Собрав шмотки, включая и мешок с налом, весело уходит в гостиницу.)*

Едва только за ним захлопнулась дверь, как на улице появляется прелестная Светлякова Н.А., Какаша. Порванная цепь свисает с шеи. Туалет оставляет желать лучшего в смысле завершенности. Поражают босые ноги. Словно фурия, полуодетая девушка проносится вокруг фонтана и сильно толкает присутствующих, то есть двух благородных друзей, в снежную чашу.

К а к а ш а. Гады, вы снова передо мной! Думала, что уже вырвалась на свободу, и опять нарвалась на мужей-мучителей! Мерзавец Жека, мерзавец Колян, вы почему мне ничего не оставили? Ни порошков, ни бузы, хоть шаром покати во всем доме! Убирайтесь с глаз моих долой, проклятые отрыжки байронизма, пошлые кочерыжки романтизма, замшелые «лишние люди», мужские климактерички! Ха-ха, граф и князь, электрик и водопроводчик! Аристократы-лавочники!

О л а д а. Да ты что как с цепи сорвалась, Какаша?

К а к а ш а. А с чего же я сорвалась, гудило грешное?! Ты что, не видишь, что болтается с моего ошейника? Не ты ли сам защелкивал его столько раз, князь Изверг?! Хорошо еще, что Полкан помог, перегрыз. Бедный пес чуть не поломал зубы. Только один он меня и любит в целом мире.

В о р о н ц о ф ф. Это неправда, не он один. Успокойся, Наталья Ардальоновна! Разве ты забыла, какую роль играет эта цепь в наших отношениях? Ведь это же чистая метафора, ничего больше.

О л а д а. Дева, ты че, забыла, что сама напросилась на цепь в своих метаниях? Не ты ли говорила, что в калифорнийском заточении у тебя установились с цепью особые отношения? Да ты скажи только слово, краса-колбаса, и мы покончим с этим факин-цепь-бизнес! Я лично тебя без цепей больше люблю, а у Жеки это ж просто метафантазмы, ну ты ж знаешь. Брось яриться, дева! Ежели, как ты говоришь, в доме нет ничего, то чего же ты тогда насосалась?

К а к а ш а. Клей нюхала. Ну, что зенки разинула, аристократия? Даже ты, Олада, знаток питерского подполья, и то не знаешь такого способа, а у нас он был в ходу еще со времен системы. Просто и гениально, как все простые и гениальные гадости. Кладешь открытую банку какого-нибудь «БФ» на дно пластикового мешка и сама башкой в этот мешок влезаешь. Так я нанюхалась до того, что привиделось, будто Славка сюда приехал, будто он где-то совсем рядом, будто меня ищет. Вам он тут не попадался, ваши сиятельства?

О л а д а. Какаша, любимая наша чувиха, мы тут с Жекой надыбали два пакета по миллиону баксов. Мы отдаем их тебе, но только с одним условием: завтра утром мы втроем покидаем Березань, летим в Париж и там садимся на кругосветный «Конкорд». *(В сторону, с жаром.)*

Водопровода ток хрустальный
Пусть ржавчиною прорастет,
Но не допустим шуток сальных,
Похожих на дрянной ростбеф!

К а к а ш а *(хохочет)*. Олада, ты прибавляешь! «Прорастет — ростбеф» — это уже постмодернизм! *(Забирает пакеты.)*

Слышится сильный шум, как будто внутри дома кто-то скатывает по лестнице всю затоваренную бочкотару. Доносится могучий бас: «Молчать! В сортир твой факин факс! Фак твою в коробку, уничтожу! Молчать, слушать и выполнять! Иначе из Думы вылетишь в яму! Пять минут на раздумье!» Из двери дома выходит Пол Фэймос, цветущий старик. Он в деловом костюме, но в яркой лыжной шапочке. Возле уха мобильный телефон.

Не замечает присутствующих. Между тем граф и князь пытаются удержать девушку Какашу от ее бурного стремления взлететь на самый верх фонтана и изобразить нимфу. Попытка проваливается, и красавица воцаряется над площадью.

Мистер Фэймос сует телефон под мышку, подходит к дверям своего банка и открывает их большим фамильным ключом. Вдруг застывает в глубокой задумчивости.

Ф э й м о с. Что происходит? Мне семьдесят лет, но по ночам меня преследуют сексуальные видения.

В ночных мечтах я Казанова,
Но сладости сии горчат.
То нимфу трахаю лиловую,
То жму корову сгоряча.

Должно быть, это из-за того, что я поэт. Меня тут все финансовым тираном считают, а я поэт, прежде всего поэт! *(Оборачивается и видит Какашу, которая немедленно принимает жеманную позу, как бы прикрывая срам обрывками одежды и тончайшими своими ладонями.)* Боже мой, это она, нимфа моих ночей! Лиловость этих глаз неповторима, я не мог ошибиться! Нимфа, откуда ты прилетела в нашу лыжную тмутаракань, в мои дикие сны?

К а к а ш а. Жила я на воротах Нарвских,
Парила средь балтийских вод.
И осеняла финнов варварских
Лучами счастья и невзгод.

О л а д а. Ты ее меньше слушай, Пол. Это обыкновенная студентка из Северо-Западного университета, чумная, конечно, но они там все чумные. Как нанюхаются клею, так их не остановишь.

Ф э й м о с. Князь, меня не обманешь.

Она необыкновенная, у нее почти забытый в наших краях русский акцент. Я так и вижу ее и парящей, и осеняющей, и снижающейся прямо в руки того, кто ее ждет, того, кто измучен ее нематериальными явлениями. Дай руку мне, красотка, и в церковь со мною пойдем! Надеюсь, сорокапятилетняя разница в возрасте тебя не смущает?

К а к а ш а. Ничуть! *(Спрыгивает с фонтана прямо в руки животрепещущего старика.)*

Под мышкой у Фэймоса звонит телефон, грубый мужланский голос звучит во всю мощь: «Вот тебе мой ответ, факинг Пол Фэймос! Ай фак ю факингли в коробку, фак ю под хрящ, фак расфакованный в фачью ффакку, понял?

Ф э й м о с. Какие все-таки хамы в этой Государственной думе! *(Банкир в растерянности выпускает из рук красавицу и даже не замечает, как Воронцофф и Олада увлекают ее за обрывок цепи в кулису.)* О, горе, она исчезла! *(Тычет в свой «мобиль», нигде нет ответа.)* Куда же все эти сволочи, мои помощники, провалились? Где этот косноязычный Мамм Алекс, факс-пакс?! Хорош менеджер! Каждую ночь залезает через окно в спальню моей дочери, а когда нужен, его нигде нет! *(Распаляется все больше.)* Сидит, молчит и ждет, сначала благословения, потом завещания. Уволю мерзавца! Отправлю его в Россию, в аппарат Государственной думы! Боже, Боже, как мне найти ту нимфу, увлеченную двумя негодяями, гедонистами Вудстока и отпрысками развращенных кокаином Воронцовых и Олада с их порочными ответвлениями от Куракиных и Чурило-Пленковичей?

Пока он так изливает свою скорбь и ярость, открывается окно на втором этаже гостиницы и в нем появляется сладко потягивающийся со сна Слава Горелик.

Г о р е л и к. Сколько же я спал, десять минут или десять часов? *(Замечает внизу одинокого банкира, прислушивается к его ламентациям.)* Вы ошибаетесь, барон, на вашем склоне горы нет ни одного потомка былинных князей Чурило-Пленковичей. Те гнездились за границей вашего штата, может быть, в Вермонте, поближе к летописцу. Что касается Куракиных, то они действительно присутствуют в здешних аборигенах, в том числе и в вас, мой барон. Я, конечно, понимаю, что этими связями нечего гордиться, но тут есть и другая сторона медали — Куракины отменно сражались в течение четырех веков за русские интересы, теряли конечности, но не теряли пыла. Так и вошел один из них в ствол Кайсынкайсацких, если вы позволите, барон.

Ф э й м о с. Три вопроса. Откуда вы знаете, что я барон? Откуда у вас эти сведения о наших родословных?

Г о р е л и к. Я давно знал о вас многое, но, как вижу, не все. То, что вы, оказывается, поэт, и недюжинный, сударь, для меня ново. Откуда у меня сведения о родословных? Книги, старые хроники, архивные изыскания. Давайте ваш третий вопрос.

Ф э й м о с. Вы из КГБ?

Г о р е л и к. Нет, из ВРИИАНРФа. Всероссийский институт истории Академии наук Российской Федерации к вашим услугам. Доктор наук Мстислав Горелик, он же Бенни Мэндел для удобства путешествия. Я только что из Санкта, с командировкой РАН. Вот, пжалста! *(Протягивает Фэймосу довольно гадкого вида бумажку.)*

Ф э й м о с. Да я и без бумажки вижу, что вы настоящий русский человек. Какая удача! Сейчас попробую по-русски.

Посредь людей американски
Не можно сделать конфесьон.
Повсюду эти ихи глянцы,
Российский дух не посвящен.

Если бы вы знали, мой друг, как плоть моя искусана духовными уколами.

Г о р е л и к. Вы, кажется, хотите мне в чем-то исповедоваться, барон?

Хоть я не пастор православный,
Всего лишь жизни скоморох,
Спокойно доверяйте Славе
Рассказ о ваших комарах.

Ну давайте!

Ф э й м о с. Да я весь горю, разве не видите? Весь потом заливаюсь!

Г о р е л и к. Вам нужно охладиться. Полезайте в фонтан! Поглубже, по горло, ваше сиятельство! Сейчас вам станет лучше.

Ф э й м о с *(барахтается в снегу фонтана)*. Мне уже лучше. Никогда не думал, что у нас тут такая целительная купель.

Ну, приготовьтесь, мистер Мэндел,
Принять признания души,
Что изогнулась, словно модуль,
Страдая, как сплошной ушиб.

Дело в том, что меня мучают во снах видения молодой женщины с лиловыми глазами...

Г о р е л и к. Меня тоже!

Ф э й м о с. ...и вдруг, сегодня утром, не далее как полчаса назад, я встретился с ней во плоти и даже лобзал ее в шею сзади.

Г о р е л и к. В шею сзади? *(С нарастающей тревогой.)* Где она? Как она выглядит? Как ее зовут?

Ф э й м о с. Я имени ее не знаю,
Хотя я отдал бы свой банк
За чистый звук, как имя Зоя,
Иль Глория де Шарабан!

Она была полуголой и с обрывком цепи на шее, глаза излучали сильнейшее лиловое свечение. Неотразимая! Увы, пока я на секунду отвлекся, ее утащили два местных развратника, электрик и водопроводчик. Теперь она пропала, пропала навсегда! Господи, прости старому дураку его прегрешения, а вы, путник из города имперской нашей славы, скажите, что это — любовь или похоть в чистом виде?

Г о р е л и к. Любопох в чистом виде, мой барон. Портрет, который вы тут нарисовали, очень похож... ммм... на одну мою корреспондентку. Вы помните ее имя — Наташа, Какаша? Если уж исповедоваться, барон, тогда полный вперед! Признавайтесь!

Во время этого диалога в глубине сцены

появляется Алекс Мамм (фон Молчалин). Не решаясь приблизиться, он ждет окончания беседы.

Ф э й м о с. Вы мне не верите? Слово дворянина! Ноу информейшн эбаут хёр айдентити. Последнее, что осталось, звук ее голоса. Он прерывался, как будто кто-то затыкал ей рот. Слабел и прерывался, прерывался и слабел. Однако она пела, пела!

Г о р е л и к. Вы помните хоть одну строчку из ее песни?

Ф э й м о с. Попытаюсь вспомнить. *(Изумленно.)* Помню всю строфу! Она пела приблизительно следующее:

Тебя я помню, Словко-Словко,
Твой сладкий груз, плечей размах,
Твою античную головку
Мечту троянских Андромах.

Это, действительно, было похоже на одну из песенок мадам де Шарабан, которыми меня в детстве потчевала бабушка Мими.*(Открывает рот в изумлении.)* Словко-Словко... Это о ком же она пела, кого это она так помнит?

Г о р е л и к. Куда эти гады ее потащили?

Ф э й м о с. Небось ухапкали красу
В тот тминный бор, что на востоке,
Где стайки пестрых карасей
Напоминают о Вудстоке.

Телефон звонит у Фэймоса под мышкой. Горелик немедленно срывается с места и в следующий миг исчезает. Мамм, все еще не решаясь подойти, звонит по мобильному телефону.

М а м м. Звиняйте, дядя Паша, это Леха спыкает.

Ф э й м о с. Кто вы такой?

М а м м. Дык ваша ж племяша ж. Управленец вашего ж банка. *(Хмыкает.)* То есь не банка пивы, а банк, где деньги повышают себя.

Ф э й м о с. Похвально, что вы объясняетесь по-русски, но все-таки я вас не знаю. У меня таких менеджеров быть не может. Мой менеджер должен постоянно быть на связи со мной. Не существует такой менеджер, которому звонишь, а он не отвечает.

М а м м. Дык не вписался же ж в поворотные ворота. Софа прикидки катала, а я ей лэпсы секундометрил. Размечтался, ну, эквипмент и пошел вразнос, правая туда, левая сюда. Пока летел, слышал ваш звонок, но ответить не вспомогательствовал.

Ф э й м о с. Ладно, хватит дурака валять с твоим русским. Пользуешься моей слабостью. Последний раз прощаю, понял? Подойди сюда. Ты видел человека, с которым я только что разговаривал? Он говорит, что он из Академии наук, специалист по родословным российского дворянства. Однако не верю. Есть подозрения по его части. Ой, боюсь, не для родословных этот молодец сюда приехал. Не замышляет ли похищения девиц? Ну, скажем, ну, скажем, моей дочки ненаглядной, моего олимпийского золота.

М а м м *(пораженный)*. Да вы чё, дядя Паша, вы чё?

Ф э й м о с. Любой мужчина настоящий
Всегда мечтает уволочь
И образ весь, и малый прыщик
Влекут его, как волчья ночь.

Ну, ладно, я тебе, Леха, поручаю ответственное задание, как говорят юные гайдаровцы в кинофильме «Судьба барабанщика». Ты должен собрать всю информацию об этом человеке. Где родился, чему учился, не сидел ли, не участвовал ли в антиправительственной диссидентской деятельности, не голубой ли и как у него с иммунной системой, а самое главное, зачем к нам, в Березань, явился.

М а м м. Йессэр!

Ф э й м о с. Справишься?

М а м м. Йессэр! Надо сразу в Америку позвонить, раз такое дело.

Ф э й м о с. В какую еще Америку, мы и так в Америке семьдесят восемь лет живем.

М а м м. Разве вы не знаете, что мы называем Америкой в кругах молодежи?

Ф э й м о с. Ах, это. Рискованное дело, что и говорить, но позвонить надо. Будь осторожен с этой Америкой: она хоть и все знает, но не все. Бери у нее то, что она знает, но не отдавай того, чего мы сами не знаем.

М а м м. Иду на связь. Да, кстати, дядя Павел, вам Софа ничего не говорила? Мы собираемся пожениться.

Ф э й м о с. Что-о-о? Лыжник-неудачник на олимпийской чемпионке? Такого мезальянса я никогда не допущу!

М а м м. Значит, в Америку сами будете звонить? А что, если они спросят о ваших делах с Думой, с кем матюкаетесь по утрам?

Ф э й м о с *(рявкает)*. Нет, это ты будешь звонить! У тебя, я вижу, прямой телефон в Америку. Звони, женись, делай детей, разводись, отсуживай капитал. По всем законам жанра ты должен меня сожрать, но мне наплевать!

Из-за угла кафе «Анкл Саша» выскакивает разгоряченный Слава Горелик. Пронзительным голосом поет призывную песню.

Г о р е л и к. Если кликну я,
Отзовешься ли ты?
Выпьем ли «Клико»
Или в грязь полетим?..
Твой образ был, как небо голубое,
В простых мечтах еврейского ковбоя...

Может быть, лопухнула моя разведка, и ее здесь просто нет, как не оказалось ее в Санкте, когда я сбежал из крытки, как не оказалось ни в Эл-Эй, ни в Израиле, ни в Рио.

Скажите правду, барон, вы действительно сегодня целовали полуобнаженную девушку сзади в шею?

Ф э й м о с. Конечно, нет. Я просто вас немного разыгрывал, мой слишком молодой друг. Дело в том, что я ожидал вашего появления. Дело в том, что я ведь по совместительству являюсь мэром этого местечка. Так вот, мне звонили из Америки и сказали: «Ждите гостя. Выдает себя за ученого, а на самом деле ищет по всему миру какую-то бежавшую девушку».

Г о р е л и к. Больше ничего не говорили?

Странно. Могли бы сказать, например, что я продал крейсер Китаю. Пошли бы они подальше, все эти Америки, России и Китаи! Кому какое дело, за кого я себя выдаю, где я шатаюсь, кого я ищу? Я пускаюсь в финансовые махинации, повязываюсь с подонками бывшей гебухи просто потому, что пытаюсь стать хоть немного счастливым, а ведь что сказал Джефферсон: каждый гражданин имеет право на погоню за счастьем. Это совсем не значит, что он станет счастливым, как я понимаю, но на погоню-то я имею право, как всякий незадачливый путешественник, не так ли? Еще недавно я считал себя участником молодежного движения, а теперь, когда движение покатилось вниз, а возраст повысился до тридцатки, я лишь стараюсь быть одновременно и богатым, и не гадом. Неужели такой малости не подарит мне весь этот рок-н-ролл?

Ф э й м о с. Я вижу, вы светский человек с должной долей разочарования. Как светский человек светскому человеку я хочу сообщить вам приятную новость. Сегодня вечером наша община устраивает бал аристократов. Будут все, во всяком случае, все достойные люди, записанные в «Бархатную книгу».

Окруженная небольшой, но очень активной толпой, на сцене появляется Софи. Среди присутствующих мы видим почитай всех участников пьесы: двух репортеров, Воронцоффа и Оладу, присоединяющихся к толпе папу Фэймоса, Алешу фон Молчалина, Славу Горелика, а также Габи Нарда и его супругу, мадам Лиди. Шествие возглавляет Мими Кайсынкайсацкая в кресле-каталке.

М и м и. Город, встречай свою героиню! На сегодняшних прикидках по скоростному спуску Софи Фэймос показала недосягаемое для соперниц время! Моя любимая племянница... Моя родная племянница принесет в нашу долину свое второе олимпийское золото! И это будет наша простая русская девушка, баронесса Фамус! Пусть злые языки болтают о распаде аристократии, вот вам результаты налицо! Русские девушки, мы всегда были первыми как в мощных атаках, так и в нежных капитуляциях! В 1912 году я была первой дамой, прогулявшейся по Невскому в брюках «жюп-кюло». Толпа опознала меня как женщину-летчицу, хотела растерзать, но вмешалась наша армия. Полковник-душка был так хорош собой, а я при всем моем суфражизме была так легкомысленна...

Р е п о р т е р ы. Барышня Софи, расскажите о себе больше. Правда ли, что в вашей личной жизни назревают серьезные перемены?

С о ф и. Вся моя личная жизнь — это спорт, без спорта не мню я себе личной жизни. *(Находит глазами приезжего Славу Горелика и глазами же показывает ему в сторону гостиницы. Горелик хохочет и идет куда показали.)*

Р е п о р т е р ы. Скажите, барышня Софи, почему вы так быстро спускаетесь?

С о ф и. Вы знаете, я не знаю, почему я так быстро спускаюсь. *(Взбегает по ступенькам своей гостиницы.)* Спасибо тебе, мой верный народ! Говорят, что вечером будет бал, ну, значит увидимся. А пока что мне надо проверять счета. Счета, счета, счета! *(Исчезает внутри гостиницы.)*

Габи Нард отводит свою супругу мадам Лиди в сторону.

Н а р д. Ты понимаешь, что происходит, мой медок? Девица на глазах у всех скрывается в спальне незнакомца.

Л и д и. Бессовестная!

Н а р д. Слишком мягко сказано, мой медок. Тут прокручивается хитро сплетенная интрига. Софи интригует своего возможного женишка, нашего племянника Алекса Мамма, и одновременно своих бывших (или настоящих) любовников Воронцоффа и Оладу, которых она называет по-русски дядя Жека и дядя Колян, а ведь они, как любому медведю известно, ничего не могут поодиночке, только всегда вдвоем.

Л и д и. Ах, мой медок, как это сильно закручивается! Беспутная особа пытается таким образом вытянуть из парней сведения о какой-то калифорнийской наркоманке, которую они, по довольно достоверным слухам, прячут в заброшенном бунгало за перевалом Инаксессибл Аксесс. Держись за что-нибудь, дружок. Сегодня в супермаркете я подцепила интересненький слушок из международных кругов. В парижском «Геральде» промелькнуло сообщение, что за сведения об этой наркоманке назначено вознаграждение в один миллион, а за благополучную ее доставку в назначенное место все десять миллионов!

Н а р д. Кстати, нет ли у тебя сведений о том бунгало на Недоступном доступе?

Л и д и. Как раз сегодня после супермаркета я натолкнулась на шепоток в аптеке. Говорят, что оттуда прибежала незнакомая собака невероятных размеров, в общем, некое существо сродни тигру, но с человеческими глазами, а за ошейником у нее была обнаружена записка с двумя словам: «Помогите! Помогите!» Кто-то шепнул, что пса — он представился как Полкан — потом увел Алекс Мамм, якобы для того чтобы сделать ему нужные прививки.

Н а р д *(дрожит от возбуждения)*. Ну вот изволь, мой медок, подтверждаются наши прежние догадки. Теперь ясно, что Джин и Ник действительно выращивают собак-мутантов и отправляют их в Колумбию для охраны кокаиновых склонов. И второе: не правда ли странно, что записка попадает прямо в руки нашего Мамма? Быть может, и он интригует против своего хозяина в надежде вырвать у того согласие на брак с Софи, чтобы стать совладельцем банка? Ты видишь, всяк здесь, в центре, интригует против другого, но главным интриганом является...

Л и д и. Употребляй женский род, милок. Главной интриганкой является Софка.

Этой юной особе мало спортивных успехов, она хочет одновременно выйти замуж за всех мужчин мира и завладеть их... ну, капиталами. Она не видит в человеке человека. Для нее любой человек — это человек с этим или без этого. То есть с деньгами. Ой, у фонтана сходятся Фэймос и Мамм. Я умираю услышать их разговор! Где бы спрятаться?

Н а р д. Давай превратимся в березы. Не будут же их пересчитывать в суматохе.

Превращаются в березы.

В течение разговора супругов-сплетников все спортивные болельщики уже разошлись. Остались только Мамм и Фэймос.

Ф э й м о с. Ну что, будущий зятек, какие у нас новости?

М а м м. Я не женюсь на ней. Дворянская честь мне не позволит сочетаться браком с юной распутницей, ввести в генетический код старинного рода пороки горнолыжного спорта.

Ф э й м о с. Ты еще скажи, что Молчалины — от Владимира Ясно Солнышка, а Фамусы-де лишь в XVI веке пожаловали в златоглавую, да и то с ненастоящим именем. Довóльно, хватит с меня этих головоломок. Отныне я буду называть вещи только собственными именами. Могу себе позволить такую роскошь в свои семьдесят лет.

Пора лукавства миновала.
Сократ, будь ты моим цэка!
Уединюсь на сеновале
С бокалом пламенных цикут.

Очищай офис и проваливай, хам! Но прежде скажи, куда ты дел Полкана?

М а м м. А чё лаетесь, босс? По-русски говоря, чего хочете? Будем побеседовать или нет? Перехожу на язык бизнеса. Полкан отпущен в лес, для связи ему даден мобильный телефон. Вся банка данных на интересующую вас персону у меня в кармане. *(Вынимает банку данных.)* Америка, а точнее мой бадди Джимми Крукс, немедленно откликнулась. Джимми даже сказал: обращайся почаще и по любому поводу. Итак, вот чем мы располагаем. *(Вытягивает из банки ленту и читает.)* Мстислав Игоревич Горелик, также известный как Юрий Попов, Поп Юрьев, Федор Васильев, Василий Федоров, Андрей Лебедев, Лебедь Андреев — последний паспорт выдан в Красноярске, вы, конечно, понимаете, кем, — ну и наконец, по свежим сведениям Америки, Бенни Мэндел, родился в 1966 году в городе Тэйнт-Пит Ленинградской губернии. Происходит из потомственных марксистов частично еврейской национальности. В 1986 году, будучи студентом ЛГУ, увлекся философией, за что был позднее арестован. Провел за решеткой КГБ три года, которые, как он однажды выразился, «прошли, как три дня». В 1991-м, освободившись, вступил в Коммерческий союз молодежи, то есть комсомол. В 1991-м же стал известен тем, что купил колонну грузовиков с цементными блоками и использовал их для защиты Белого дома (Москва, не Вашингтон) от танков. 1992-й и 1993-й, как там выражаются, «прошли под флагом приватизации». По некоторым сведениям электронных ведомств мистер Горелик участвовал в приватизации большого числа боевых кораблей Северного Флота для дальнейшей их продажи в еще недостаточно развитые страны. Для отвода глаз организовал Общество борьбы за чистый воздух, то есть против выхлопа человеческих газов. Последующие годы заполнены хаотическим передвижением по разным странам мира, скупкой недвижимости и анархической благотворительностью. Основные достоинства мистера Горелика: мужская внешность, больше никаких. Основные недостатки мистера Горелика: неумеренное злоупотребление шампанским, лицами женского происхождения, а также на неумеренной скорости эбьюзает дорогие машины. Эмоциональные вспышки. Не всегда ясная речь. Появления под видом других личностей. По недавним сведениям мистер Горелик стал одержим непонятным по силе чувством к гражданке СССР Наталье Ардальоновне Светляковой, также известной как Какаша, 1973 года рождения, проживающей нелегально на территории США и подлежащей розыску. В целом Америка считает, что и сам мистер Горелик подлежит розыску и аресту для передачи его нашим коллегам из России. Я мог бы его вызвать на дуэль, как это делали мои предки, но разве я могу драться с евреем?

Ф э й м о с. А чем евреи не люди? Между прочим, Владимир Соловьев и Лев Николаевич Толстой относились к евреям очень сносно. Я уверен, что с ними можно драться и даже подстреливать. Нет-нет, я тебе ничего не советую, ты должен сам подумать. Ну, в общем, можешь вернуться в свой офис. Ради памяти о твоем отце, с которым мы вместе служили в 82-й авиадесантной, я тебя прощаю.

Забрав «банку данных», Фэймос уходит. За ним — Алекс Мамм.

Некоторое время на сцене находятся лишь два репортера, которые нацелили свои камеры и микрофоны на окна гостиницы. Прислушиваются к ритмичному поскрипыванию и спорадическому повизгиванию, доносящимся из гостиницы. Заметно, что здание начинает потряхивать.

Появляется Какаша. Ее трудно узнать. В роскошной шубе она выглядит, как красавица из шикарных спортивных кругов. Из гостиницы в это время доносится вопль чемпионки.

К а к а ш а. И здесь трахаются! Везде, везде они только и делают, что трахаются. Ни одно млекопитающее не трахается так часто, как человек. Детородная функция давно стала второстепенной. Первостепенной стала жажда сласти. Не страсти, а сласти, говорю это как профессионалка секса. Первичный инстинкт превратился в эротическую наркоманию, если только он изначально не был таковым. Даже толстые дядьки и тетки бес-

конечно трахаются друг с другом. Что касается юных и красивых, к которым я отношу и себя, то они уже давно превратились в сексуальные машины.

Пускай избыток шоколада
Течет к сластене-шаху, ну,
Бараний бок уже обглодан,
Теперь он требует шахну.
Позвольте, где же упованье
Любви, надежды нежный смех?
Дрочишь в забытой Богом ванне
И гладишь собственный свой мех.

Ой, что я тут бормочу, бессовестная, богохульная? Ведь если уж дана нам такая забава, значит, неспроста. Ведь были же, наверное, моменты в человеческой истории, когда ангел, падший или парящий, какой-нибудь холозагор или олеожар, одним словом, некий мощный демиург, трахал девушку и все о ней знал?

Какая же я была дрянь, молокососка! Как я могла выйти замуж сразу за двух американов, Жеку и Коляна? Но почему я, такая дрянь, чем дальше, тем глубже, вспоминаю ту ночь со Славкой на Елагином острове? Почему мне все время кажется, что он появится, хотя он пять лет уже не появляется? Дура, вдолбила себе, что если он появится, значит, не совсем еще засосала сласть людская со всей ее парафернали́ей: кондомами, пружинками, пилюлями, подмывками и полосканиями, что мы вдвоем с ним, только с ним, окажемся в объятиях страсти, не знаю уж какой, земной или небесной, во всяком случае, той, что жду. Жду, как дура. Ну какого черта я сюда приперлась, в Березань? Надо было сразу, как только оторвалась от мужей со всей кучей денег, линять в аэропорт, а вместо этого отправилась по модным бутикам и вот теперь в полном прикиде сижу у фонтана, превращаюсь в сосульку и разглагольствую.

В этот момент одно из окон гостиницы с шумом распахивается. Из него олимпийской кошкой ловко выпрыгивает Софи. Вслед за ней вылетают ее чемпионские ботинки.

С о ф и. Прощай, луна моя дневная, золотой принц, чао, чао!

В ответ слышится сильный мужской храп. Софи подбирает свои ботинки и смеется, смеется. Идет босиком по снегу, превосходная и счастливая. Вдруг видит одинокую фигуру Какаши и застывает на ходу. Две юные женщины долго смотрят друг на дружку, разделенные пятью годами жизни, соединенные чем-то, о чем они только могут догадываться, пойманные в сети триумфов и позоров. Софи с силой рвет «сеть» и уходит. Наташа, подгибаясь, волочась, потом выпрямляясь и гордясь, улетает в сторону горы и исчезает.

Р е п о р т е р ы. Какие кадры, елки-палки!
Она летела, как газель!
В восторге будут даже волки
Российских фирменных газет!

Второй акт

Сцена представляет собой все ту же главную улочку поселка Березань, однако за время антракта с ней произошли разительные изменения: сошли снега, расцвели своей скромной, но неотразимой красой березы, забил фонтан, все окна и двери открылись. Иными словами, классическая триада (единство времени, места и действия) слегка нарушена: за несколько часов, прошедших с утренних событий, Березань оказалась в иной климатической зоне. Гора, впрочем, по-прежнему бела. Там работает подъемник и проскальзывают вниз фигурки лыжников.

Сумерки. Бал развивается вокруг фонтана, над которым развешаны гирлянды ламп. В глубине пространства — бар с двумя тульскими самоварами и медный квартет. В своей интерпретации он исполняет «Весну» Антонио Вивальди.

Слева от фонтана хозяева, барон Фамус и его дочь Софи, а также почетный гость доктор Слава Горелик, он же Бенни Мэндел.

Приглашенные цепочкой тянутся к этой тройке для обмена светскими приветствиями.

Ф э й м о с. Ну, Слава Горелик, без пяти минут родственник, сейчас к тебе приближается женщина-легенда.

Г о р е л и к *(очень живо)*. Где?

Публика расступается, торжественно в своем кресле подъезжает Мими.

Г о р е л и к. Я счастлив познакомиться с вами, княжна Мими!

М и м и *(холодно)*. Чему обязана?

Г о р е л и к. Во-первых, вы для меня ходячая, то есть я хотел сказать катящаяся, легенда. Я столько времени провел в архивах, изучая ваше происхождение, но не подозревал, что вы по-прежнему столь живы. Какая комбинация генов! О, это блистательное соединение воевод Рюриковичей с басурманской элитой и затем с британским кланом, известным со времен короля Артура!

М и м и *(по-прежнему с холодком, но уже не так сурово)*. А во-вторых, мон шер?

Г о р е л и к. А во-вторых, Серебряный век, мадам. Насколько я понимаю, вы как молодая красавица тех дней входили в круг княжны Саломеи Андроникашвили, не так ли?

М и м и *(довольна)*. Не я входила в ее круг, а как раз наоборот. Ее мы принимали. Судейкиной, однако, от ворот поворот. Хорошенькая мордашка еще не индульгенция. Именно на ней висит вина за трагедию с общим любимцем, нашим Адонисом. Вы, конечно, знаете, кого я имею в виду?

Г о р е л и к. Ну конечно, Вячеслава Князева. В Санкте, княжна, сейчас все опьяняются Серебряным веком.

М и м и. Никакого Серебряного века не было. Были серебряные ночи, и гвардейцы

метались по девичьим квартирам. Кстати, мистер Горелик, вам никто не говорил, что вы похожи на нашего Адониса? Только волосы у того были жидковаты, а у вас-то такая крепкая копна, так и хочется потрепать!

Горелик. Извольте, буду счастлив. *(Подставляет голову для трепки. Княжна с удовольствием осуществляет свое желание.)* Не слабо, мадам. Копна все-таки цела. Она у меня от евреев.

Мими. Э нет, дружок, это у тебя от казаков. Казачья у тебя куделя, мон шер.

Горелик. Правда ли, мадам, что в гражданскую вы скакали с конниками Шкуро?

Мими. Я была командиром одной из «волчьих сотен». Мы партизанили, как Мишель Лермонтов на Кавказе. Красные кочаны летели веером под нашими саблями! Кто бы сказал, что под старость лет я стану такой завзятой большевичкой!

Горелик. Замечательно! Ново! Значит, вы большевичка?

Мими. Есть грешок. Господа, наш гость живо напоминает мне Яшу Железнопартизанского! Когда меня привели на допрос, я увидела отличного самца в кожаной куртке и в малиновых галифе из портьер. Я думала, сейчас всем скопом начнут насиловать, но Яшка-душка один меня увез на свою квартиру. Правда, поработал за весь штаб, ха-ха-ха! Вот, может быть, тогда и зародился мой большевизм. Ну, хорошо-с, а чем вы, мон шер, собираетесь заняться на нашей горе?

Горелик. Я собираю материал о рассеянии российской аристократии за рубежом и в бывшем Советском Союзе. Гарантирую отсутствие сарказма. Произойдет компьютерное воссоздание отечественного красавца, генеалогического баобаба. Надеюсь на вашу помощь, мадам.

Мими прокатывается дальше к буфету. К хозяевам и гостю подходит пара журналистов.

Репортеры. Привет, мистер Гоурелик, от газеты «Дейли Слип!» Значит, вы тоже аристократ, как все тузы Берчтри Вэлли?

Горелик. Берите выше, пацаны, я не аристократ, я авангардист-структуралист.

Репортеры. Святая корова, а это еще что такое?

Горелик. В том смысле, что я структурирую новую утопию взамен подохшей.

Репортеры. Холи кау, а это еще что такое?

Фэймос. Вас в Беннингтоне этому не учили? Ну, давайте-давайте, ребята, проходите! За вами еще хвост на полкилометра.

Подходят князь Гаврила Нардин-Нащокин и его супруга Лиди.

Фэймос. О друг наш Мэндел,
Славный Бенни,
Позволь тебе представить здесь
Прекрасную, как торт миндальный,
Чету Нащокиных. Он князь!

Лиди *(оскорблена)*. Как будто я не князь! Ради рифмы у нас нередко несут вздор.

Горелик. Нардин-Нащокин,
Боже Правый,
Не верю я своим ушам!
Сей звук звучит, как артишоки,
Как пальмы грива в роще славы,
Как к пиву чудо-черемша.
Знакома ли вам фамилия Дуддельдорф?

Нард. Да-да, припоминаю, есть один Дуддельдорф, который занимается реставрацией русского антиквариата. Но что из того?

Горелик. Ну, скажем, не реставрацией, а изготовлением подделок, однако ведь и в этом есть что-то патриотическое, не правда ли?

Лиди *(мужу)*. Он над нами издевается! Ну, подожди, сейчас я ему устрою! *(Горелику.)* Послушайте, любезнейший, не принимайте нас за простаков. Многие из нас поддерживают непосредственную связь с Ленинградом.

Фэймос. Ты хотела сказать с Санктом, душка Лиди, с Санкт-Петербургом?

Лиди. Для меня он всегда Ленинград. *(Поет.)* «Гоурод нат шамно Наевоу, гоурод нэш хи Славик боуи-вой». Я там спросила про вас, а там говорят, что вы совсем не тот, за кого себя выдаете. Вроде как у Пушкина, ревизор-инспектор. Маша Волчицина, например, сказала, что вы сбежали с-под стражи, сэ врэ?

Горелик. Княгиня, вы мне как раз напоминаете эту Машку Волчицину с Аптекарского острова. Такая же тяжелая рыжая кошка.

Лиди. Пжалста?

Горелик. Мне нравится брать таких кошек под пузо.

Лиди *(почти истерически)*. Пжалста?

Горелик. Фэймос, рифму на «пжалста»!

Фэймос. Пожалуйста, жимолость.

Горелик. Вот это уже рифма гиганта.

Лиди *(мужу, в крайнем возбуждении)*. Ты слышал, ему нравятся тяжелые рыжие кошки! Он любит брать их под пузо.

Нард *(глуховато)*. Пжалста?

Наступает очередь Алекса Мамма.

Фэймос. А это просто один из наших служащих, Алекс Мамм, но из старинного рода фон Молчалиных.

Горелик. Позвольте заметить, что до XV века они были Мамчачалины, но потом во время набега хан Мамча угнал один слог, что и дало возможность образовать нынешнюю шикарную фамилию, не имеющую никакого отношения к молчанию.

Мамм. Я не «один из», босс! Я жених вашей дочери!

Софи. И то и другое, дурачок, ты один из женихов.

Горелик. Да мы уже спотыкались друг о друга в самом начале.

Мамм. В самом начале чего?

Горелик. Да пьесы же, конечно.

Мамм. Какой еще пьесы?

Г о р е л и к. Ты хочешь сказать, что принимаешь все это всерьез?

М а м м. Жизнь для меня не лицедейство
И не шумиха, не успех,
Пусть вслед мне скажут без лакейства:
«Во имя принципов усоп!»

Как два воплощения мужской элегантности, приближаются Воронцофф и Олада.

Ф э й м о с. Перед вами еще два представителя наших знатных родов, граф Воронцофф и князь Олада. Не исключаю, что вы с ними, доктор Горелик, успели уже познакомиться. Не исключаю даже, что нашли много общего в жизненных интересах.

Воронцофф молча кивает.

О л а д а. Имею честь.

Г о р е л и к. Браво! Колян лучше выступил, чем Жека. Я всегда предпочитал князей графам. Князья ведь идут от самих варягов, а графьев стало раздавать правительство по мере роста бюрократии. Далеко не отходите, ребята, есть тема для сильного триалога.

Ф э й м о с. Ну, довольно этих представлений. Так мы до утра не перейдем к следующей картине. *(Выходит в центр, поднимает бокал шампанского, обращается к собравшимся.)* Дамы и господа, уважаемые овичи и овны! Сегодня мы приветствуем в нашем Геральдическом клубе Березанской долины нашего почетного гостя доктора исторических наук Горелика, также известного в некоторых кругах Америки под именем Бенни Мэндел. Несмотря на молодость, а может быть, даже и благодаря ей, доктор Горелик успел воплотить в себе иные примеры из нашей классической литературы, без которых невозможно воспитание нашего юношества, что может подтвердить и дочь моя Софи. *(Выпивает бокал и тут же берет второй.)* В принципе, мы можем приветствовать его дважды и трижды, если не десятижды, как историка знатных родов России и как представителя молодого поколения, близкого к Государственной думе. Мы, русские американцы дворянского происхождения, хотя и не можем по закону этой страны употреблять наши титулы, носим в себе двойной заряд патриотизма, умноженного в квадрате. Мы, рыцари России, были везде, где красная зараза начинала набирать силу. *(Ищет в толпе Нардина-Нащокина.)* Ты помнишь, Нардишка, дороги Вьетнамщины, сколько русских там полегло «охотников на оленей»! И сколько традиций взорлило! *(Поет со слезой.)*

Сыны традиций этих старых,
Не пожалели мы костей,
Меняя ментики гусаров
На парашютных войск костюм.
В те дни воздушная пехота
Под гордым стягом Stars & Stripes
Не пожалела б и енота,
Когда б он в дырку пулемета
Вдувал кощунственную страсть.
Вьетнам! Как много в этом звуке
Ловил боец и гражданин,
Стреляя из родной базуки,
Не стал от страха он заикой,
А умер средь родных ржанин!

В вашем лице, Святослав, простите, Вячеслав, виноват, Славослав или как там, спасибо за подсказку, мой добрый Мамм, Мстислав — что за имя такое, почти как у Ростроповича, — мы приветствуем златоглавую Париж, нет не то, златошпильную Лондон, ну, в общем, Петроленинград, или, как вы его хорошо называете, город Санкт, эту колыбель хама и усыпальницу хорошо воспитанных. Софья, моя юная дочь, надежда горнолыжного спорта по обе стороны Атлантики, призналась отцу, что — цитирую — «хотела бы вечно закладывать виражи с этим парнем». Я очень рад, что Софья и Слава в рекордно короткий срок нашли общий язык.

Г о р е л и к *(окружен толпой поклонников)*. Господа, дамы! Овичи, овны! Каждый из вас может заказать свое генеалогическое древо в нашем институте по адресу: Проспект стачек, 19 дробь 17, квартира 19 дробь 91. Мы перешли на коммерческую основу, и все заказы принимаются. Цены невысокие, господа. Начиная от пятнадцати косых за древо. В пакете с косметической подтяжкой лица, достопочтенные, с перелетом в Санкт и обратно. Что касается звезды нашего вечера Мими Кайсынкайсацкой-Соммерсет, то она получает весь пакет бесплатно!

Мими начинает кружить на своей каталке, да так лихо, что в конечном счете вылетает в объятия к вальсирующему Славе и вальсирует с ним. Каталку немедленно занимает барон Фамус. Запыхавшийся Горелик оставляет неутомимую Мими и наталкивается на суровую Софи.

С о ф и. Ты почему ко мне не подходишь? Разлюбил?

Г о р е л и к. Сонечка, ведь мы же не договаривались о любви, ведь мы же договаривались просто потрахаться, не правда ли? Вроде как в гору и с горы, так? А гореть ведь мы не договаривались, не так ли?

С о ф и. Что ты несешь, несчастный?

Г о р е л и к. Вот именно, я несчастный, не влюбляйся в меня. Ведь я же Горелик, то есть лик горя.

С о ф и *(испуганно)*. Сумасшедший!

Г о р е л и к. Наконец-то ты догадалась. Сейчас я расскажу обо всем в форме баллады. *(Берет гитару.)* Господа, по примеру вашего мэра, когда мне трудно что-нибудь объяснить, я берусь за гитару. Баллада называется «Девушка из метро». Итак, пою.

Итак, она звалась Какашей.
Впервые именем таким,
Чудном любому кашалоту,
Мы героиню наградим.
Узри ее в воротах Нарвских,
Среди колонн мелькнет она.
Так тешил на тюремных нарах
Себя греховный сатана.
С толпой лихих волчиц соблазна
Там, на закате эсэсэр,
Она, «систему» всю облазив,
Грустит печалью, dear Sir.
Мне хочется живого, девы,
Хочу на остров ярких глаз,

Чтоб из воды, а также с неба
Звезда сверлила, как игла.
Что привело тебя, Какаша,
В клуб гребли и других утех?
Там милый мой живет алкашник,
Там ждет меня страстей кутеж...

Два диких мужских крика прорезают стильную атмосферу Березани.

В о р о н ц о ф ф. Я не могу, не могу, не могу слушать эту песню! Замолчи, негодяй!

О л а д а. Славка, заткнись, напросишься!

Г о р е л и к. Ну, теперь давайте разбираться! *(Быстро подходит к двум друзьям и отводит их, едва ли не подталкивая, к фонтану.)* Где мои два лимона? Где искомое?

О л а д а. Како тако насекомое?

Г о р е л и к. Девушка моя Какаша, Светлякова Наталья Ардальоновна. Я знаю, что вы ее киднэпнули из Вирджинии, предварительно разгромив притон в Калифорнии, за это вам полагаются две российские медали, вот вам две медали от двуглавого феникса *(несмотря на сопротивление, втыкает в смокинги медали)*, а я за нее дал вам два лимона.

В это время на основной площадке гости делают вид, что увлечены светским приемом, на самом же деле у всех ушки на макушке.

М и м и. Что там происходит?

Н а р д. Старо, как мир, они спорят из-за девки.

Л и д и. А ново то, что наши аристократы женились на ней вдвоем.

Н а р д. В России сейчас все возможно.

Л и д и *(с бешеной скоростью выкладывает все по данной теме)*. Из самых достоверных! У тех был роман. Его посадили. За переоценку ценностей, там это называлось фарца. А тут наши появились, Ник и Джин, все помнят, конечно, они опустошили свои счета и отправились на историческую родину как богачи-аристократы. Девица своего потеряла, с нашими заигралась. Мальчики влюбились, как бешеные, потому что таких раньше не видели. Пошли в мэрию, там это называется загс, это от слова загост, и зарегистрировали свой менаж а труа.

М и м и. Так вот почему у нас уже давно барахлит электричество и водопровод пукает.

Между тем у фонтана развивается кульминация драмы.

В о р о н ц о ф ф. Послушайте, нувориш, вы все-таки не забывайте, с кем имеете дело. У вас, может быть, денег много, но чести мало, малопочтеннейший. Перед вами все-таки русские аристократы и американские граждане. Перед вами поколение Вудстока! Мы с Ником вдвоем служили в сверхсекретном русском батальоне! Готовились к штурму Лубянки. Вы там безобразничали, разрушали великую державу, а мы как-никак приносим ежедневную пользу нашим согражданам на ниве двух важнейших для жизни течений. Ник, ну что же ты молчишь, ничего не делаешь? Пора с этим кончать.

О л а д а. Славка, в натуре ты однозначно не прав. Однозначно! Мочить нас собрался? Опоздал, товарищ, мы сами тебя приговорили, а нас все-таки двое, и в батальоне нас учили приемам атаки.

В о р о н ц о ф ф *(в отчаянии)*. Не могу. Не так я воспитан.

О л а д а *(преисполнен мрака)*. И я не могу. Однозначно. Убив его, мы и любовь свою убьем. Поправьте, если не прав.

Г о р е л и к *(с притворным весельем)*. Ну вот, заладили: «Не могу, не могу». Давайте, я вам помогу. Вызываю вас обоих на дуэль! Ну, что же вы, пацаны, так обалдели? Дуэль за прекрасную даму, разве это не в лучших традициях? Ведь это же не убийство, ведь это же в кодексе чести!

В о р о н ц о ф ф. Выход, действительно, найден, все решит дуэль.

Фонтан затемняется, высвечивается бал. Тревожное танго.

С о ф и *(Мамму)*. Он сумасшедший, ты разве не понял? А то, что ты принял за землетрясение, было просто приступом падучей.

М а м м. Это точно, нерегулярный индивидуум, об этом и в Америке говорят.

С о ф и. Я жду тебя, как обычно, солнце мое ночное.

Л и д и. Габи, ты слышал, он сумасшедший! Этот русский сумасшедший!

Н а р д. Да я в этом не сомневался ни на йоту с первой минуты. Приплел каких-то Дуддельдорфов, пел про потаскуху... типичный шизофреник!

Зашелестело по всему парку: «сумасшедший, сумасшедший».

Внезапный порыв ветра.

Л и д и. Дуэль! Я слышу, слышу каждое слово! Он вызвал их на дуэль! Вызов принят!

М а м м. Вот молодцы дядя Жека и дядя Колян, вот это по-гвардейски, закон гор! Все равно этот сумасшедший до утра бы у нас не дожил.

Н а р д. Решительно протестую! Надо звонить шерифу! Семит не может вызвать аристократа! Аристократ не может драться с семитом!

М и м и. А как же Троцкий, Сталин, мой Яшка? А как же Пушкин, наконец?

Ф э й м о с. Вуз авэ резон, гран-маман. Нужно опросить наш высший совет по всему миру, князей Куракиных в Австралии и виконта Цурило-Пленковича в Монако, и всех, что я сейчас же и сделаю с помощью современной техники. *(Вынимает из кармана свой «мобиль», начинает названивать.)*

С этого момента и почти до конца его пребывания на сцене «мобиль» будет звонить у Фэймоса под мышкой, и он будет вполголоса советоваться с членами совета на животрепещущую тему: может ли аристократ драться с семитом, были прецеденты или не было прецедентов?

Бал снова затемняется. Березовая роща, куда перешла троица дуэлянтов, высвечивается.

Г о р е л и к. Какое у вас оружие, хлопцы?

В о р о н ц о ф ф. По пистолету «макаров»

и по складному ножу «арафат». А у вас какое, милостивый государь?

Горелик *(обескураженно)*. Никакого. Только руки. И ноги.

Олада *(обрадовался)*. Ну, значит, с безоружным драться нельзя. Дуэль отменяется.

Воронцофф. Или по крайней мере переносится. На следующий год. В России.

Горелик. Отменять нельзя и переносить нельзя. Во избежание самоубийств или бесчестной резни. Вспомните Печорина и Грушницкого, парни. Нам троим не жить на свете, или двое останутся, или один. Весьма сожалею, что так получилось. Поскольку дуэль у нас двойная, мы сделаем просто. Ты, Колян, отдаешь мне свое оружие. Мы с Жекой стреляемся, а если... хм... я уцелею, мы с тобой бросаем ножи. Это честно?

Воронцофф и Олада. Честно. Вполне. *(Олада передает Горелику оружие, тот углубляется в его изучение.)*

Игра теней и света. В роще дуэлянты отмеряют расстояние. На балу танцуют с некоторой маниакальностью. Царит по-прежнему Мими.

Репортеры *(друг другу)*. Мы потеряем главное событие: убийство семита людьми благородного происхождения. Да где мы их найдем в этой чертовой тайге? Есть предложения? Нужно оставаться здесь: произойдет нечто неожиданное.

Появляется Какаша. Она в бальном платье, совершенно неотразима. Ветер услужливо взвихривает ее подол, напоминая об историческом снимке Мэрилин Монро.

Какаша. Ну вот, какая я идиотка! Потеряла шубу, потеряла билет до Москвы через Гонконг и Токио, потеряла все деньги, что мне мужья дали. Выскочила из самолета в последний момент, и вот все эти дела без меня улетели. Надеюсь, что хоть приличной девушке они достанутся.

Хочу я верить интуиции,
А не столпам слепых скрижалей!
Пускай китаец чтит Конфуция,
Славянку цепи не сдержали!
Я верю в воздух Древней Греции.
Ахилл в аттической дубраве
Меня заждался. Я в проекции,
Я словно глаз в лесной оправе!

Ну вот, опять — я, я, я! Временами тошнит от бесконечного «я».

Ее замечают. Сенсация. Все поняли, что это та, о которой столько было сказано сегодня, из-за которой весь сыр-бор разгорелся.

Фэймос. Я знал, что ты вернешься, девство!
Европа, свет мне свой прольешь!
К усталому в бесмертье Зевсу
Спиною нежною прильнешь!

Какаша. Дайте мне бокал шампанского. О, я вижу, вы люди со вкусом, пьете «Сатинже»! Дайте сигарету. Ну, а теперь говорите, где он? Кто он? Вы прекрасно знаете, что я ищу только одного — Славку Горелика, и интуиция мне подсказывает, что он где-то здесь. Ну, почему же все замялись, и вы, мой Зевс? А почему я не вижу в благородном обществе моих мужей? Не притворяйтесь, ведь вы же все знаете про нас. Вы знаете, что я Какаша.

Лиди *(с высокомерной светскостью)*. Кстати, душка, почему у вас такое странное прозвище?

Какаша. Да это просто детские глупости. Наташа-Какаша.

Лиди *(ядовито)*. А может быть, что-нибудь фрейдистское?

Софи. Тятя Лида, вы, кажется, попали в цель. Жертва вздрогнула!

Вальс «Домино». Сомовские мизансцены и позы.

Софи *(танцует рядом с Какашей)*. Я тебя ненавижу, сучка! *(Мамму.)* Вот кто настоящая психическая, она и Славку заразила, они оба из одного дурдома сбежали.

Мамм *(деловито)*. Значит, из России в Америку?

Какаша. Мими, вы слышали, здесь произнесли его имя! Я знала, он здесь! Сейчас появится своей такой походочкой. Ой, умираю.

Мими. Напрасно вы, милочка, так волнуетесь из-за мужчин. Они все прохвосты, и ваш Слава не исключение. Расскажите мне что-нибудь из вашего опыта, ведь он у вас, наверное, богат.

Какаша. Я вижу, вы мой друг, поэтому расскажу забавную историю. Однажды я плыла через Атлантический океан на пароходе «Куин Элизабет Ту». Изображала из себя одинокую путешественницу. Постоянно ловила на себе романтические взгляды. Сергунчик, мой пимп, подпустил цену: десять тысяч баксов за встречу. Представьте себе, платили! Хахахахахахахахахахахахах! Ой, я так волнуюсь!

Мими. Какая дивная история! Как я жалею, что со мной такого не случилось, хотя бы на «Титанике». Да не волнуйтесь вы, моя дорогая, ведь все они таковы.

В роще приближается решающий момент. Воронцофф и Горелик встают к барьеру. Олада вынимает бутылку «Жириновского».

Олада. Ну давай, братва, обогреемся «жириком» напоследок.

Воронцофф. Однако без стаканов? Как вы это себе представляете, господа?

Горелик. Слабаем горниста. Каждому по три полных глотка. Только не жилить. *(Внимательно смотрит, как выпивают его враги, потом и сам выпивает и крякает.)*

Теперь пропой нам, жизни соловей,
То, что ты пел в сиреневом пролете,
Ведь «Жириновский» в нашей голове
Все посильней, чем мистика у Гёте!

Жалко, закусона нет.

Олада. Обижаешь. *(Вынимает из кармана закуску.)* Креветочки. *(Жует и смотрит, как компаньоны жуют, вытирает креветкой глаз.)* Эх, ребята!

Горелик. Давайте кончать! В нашем

споре мы на троих не сообразим! К барьеру, граф!

В о р о н ц о ф ф *(встает к барьеру)*. Я понимаю, Слава, что налицо здесь явная несправедливость по отношению к тебе. В отличие от твоих врагов или, лучше сказать, соперников, тебе предстоит двойная дуэль, но... пойми, мы с Ником — это одно целое, мы не переживем друг друга, потому для каждого из нас — это тоже двойная дуэль.

О л а д а. А для меня, может быть, тройная.

Г о р е л и к. И для меня, наверное, тройная.

В о р о н ц о ф ф. Признаюсь, и для меня тоже тройная.

О л а д а. Три смерти перед каждым из нас. Не слишком ли много, братва? Страшна, однако, не боль, не агония, а то, что мы все там безвозвратно потеряемся.

Г о р е л и к *(с раздражением)*. Где это там? Откуда ты знаешь, что мы там потеряемся?

О л а д а. Да ведь гигантские же расстояния, миллионы и миллионы световых лет, мириады и мириады звезд...

Г о р е л и к *(с нарастающим раздражением)*. Там нет никаких расстояний, никаких мириад, никаких звезд и никаких лет.

О л а д а. Что же, значит, там и нас быть не может?

Г о р е л и к. Во всяком случае, там нет нашего воображения, оно исчезает с последним вдохом, равно как и наши слух и зрение отмирают мгновенно со смертью глаз и ушей. Идя на дуэль, черт возьми, надо все-таки представлять себе не жизнь, а нежизнь, согласен? Отвлекись от видов бытия, подумай о видах небытия, то есть об отсутствии видов. Подумай напоследок, потому что потом уже не подумаешь, если я не промажу. Разумно звучит: «Я мыслю, значит, я существую», но лучше на всякий случай попрощаться с разумом, равно как и со своей драгоценной индивидуальностью, которая станет частью непознаваемого. Итак: «Я не существую, значит, я не мыслю». Если уж что-то от нас и останется, то, может быть, лишь какие-то мимолетности и пронзительности, вроде жалости к бродячей собаке, или восторга от запаха травы, или странного щемящего вдохновения, что я испытывал в детстве, когда слышал, как дед поет с еврейским акцентом «И девушка наша в солдатской шинели горящей Каховкой идет», иными словами, наши личности превратятся в пучки подобных мимолетностей и пронзительностей. И то дай Бог! Вот если бы мы сейчас вдруг отказались от дуэли, но не из-за страха за свои сути, а из-за пронзительной, невыносимой жалости друг к другу, быть может, эта жалость бы и осталась от нас навеки. Но мы не откажемся, я первый не откажусь, потому что ревность во мне сильнее жалости, потому что я дерусь за свою девушку, то есть за свою бренную жизнь. И потому от этой дуэли ничего не останется, кроме разлагающегося трупа. Или двух трупов. Или трех трупов.

В о р о н ц о ф ф *(накачивается яростью)*. Откуда ты это все знаешь, нувориш? Что будет, чего не будет, что останется, чего не останется? В каком марксизме ты это прочел? Приезжают всезнайки, отученные от Бога, и начинают нам лекции читать на краю могилы! И девушка это не ваша проходит в шинели, а наша, наша! Пусть вы превратили ее в проститутку, но она наша! Стреляй!

Два выстрела звучат одновременно. Воронцофф падает. Горелик, пошатнувшись, остается на ногах. К барьеру прыгает Олада. Одновременно просвистывают в воздухе два ножа. На этот раз падают оба дуэлянта. И на рощу падает мрак.

Ярко освещается сцена бала. Все общество танцует свинг. Какаша выкаблучивает вокруг крутящегося в кресле-каталке Фэймоса. К ней подтанцовывает Лиди.

Л и д и. А это правда, душка, что вы одновременно и графиня, и княгиня?

К а к а ш а *(словно подкошенная падает на пол)*. Он убит! Вы слышали выстрелы?

Л и д и. Я слышала не только выстрелы, но и свист ножей.

К а к а ш а. Мой жених убит! И мои мужья убиты! Они все трое убиты!

Затемняется сцена бала с агонизирующей в центре Какашей. Узенький луч света начинает бродить по роще, где лежат три недвижных тела.

В о р о н ц о ф ф. Я убит.

О л а д а. Я тоже.

Г о р е л и к. Про себя пока не знаю.

О л а д а. Славка, у тебя зажигалка еще работает? Подожги одну березку, и давайте уходить с молитвой.

В с е т р о е *(поют)*. Господи, прости и помилуй! Во имя Отца и Сына и Духа Святого прими и со святыми упокой, если можешь.

Все трое неподвижны. Над ними, как свеча, потрескивает в огне березка.

Снова ярко освещается сцена бала. Все персонажи и гости, кроме Какаши, лежащей неподвижно, словно подстреленная чайка, повернулись лицами в сторону снежной горы. Там происходит нечто трудноописуемое — какой-то комок пульсирующей разноцветной энергии стремительно движется вниз.

М и м и. Боже мой, кто это?!

Ф э й м о с. Разве вы не узнаете? Это движется к нам, это стремительно спускается к нам с горы не кто иной, как Бенни Мэндел! Настоящий Бенни Мэндел, а не тот, что здесь был, не Лжебенни. Тому, Славке Горелику, казалось, что это все он сам тут у нас закрутил или какой-нибудь его автор из «Третьей волны», но нитки были в руках у настоящего Бенни! Того, другого, больше нет.

Но настоящий прибыл к ночи,
Могуч, как древний большевик
И, как священник, непорочен!

С о ф и. Как он несется! Не пылит!
Сверкают кубики и ромбы!

Техничен, как Жан-Клод Килли,
Непредсказуем, словно Сомба!

М и м и. Теперь я вижу, это демон,
Перед которым ниц пади!
Он не мужчина и не дама,
Он супермен и господин!

Н а р д. Он пресечет дурные толки,
Дурное слово пресечет.
Проверит памяти шкатулки,
Введет моральный пересчет!

Л и д и. О, настоящий Бенни Мэндел,
Мой брат, ты жизни режиссер!
Надеюсь припасешь ты крендель
Для страстных рыженьких сестер?

М а м м. Готов работать при обмене,
В законном браке результат
Предъявлен будет брату Бенни
В законный срок и без затрат.

К а к а ш а *(с трудом приподнимается с пола и остается на коленях).*
Простите, Библия и Тора.
Прости, мой Бенни, стажа нет!
Я выпала из партитуры
И не вписалась я в сюжет.

Р е п о р т е р ы. Здесь назревает без сомненья
Сюрприз для этих горемык:
Как плод классического семени,
Немейшая из сцен немых.

Тем временем наша массовка приветствует криками и взмахами рук приближающегося Настоящего Бенни Мэндела, НБМ. И вот он является, огромный, почти шарообразный, переливающийся всеми цветами спектра и за спектром, своего рода индюк, но ногами сродни медведю, в общем, то ли петух, то ли попугай. Из него исходит какая-то музыка барокко, густая басовитая виола, и под нее же он как бы танцует или, вернее, выступает самовлюбленным гоголем. И напевает: «Бартамбабондиондибра». Длинным хлыстиком он ненавязчиво, но, не оставляя никаких других шансов, организовывает персонажей в немую сцену.

К а к а ш а. Почему обязательно так? Ведь это уже давно стало клише.

Н Б М. Клямбиобурантиглонтигуанти. Срамбиошартрантифлинтипросонти. Крошти фрошти драдж молфанси, куон тапира мезо прам сим дин.

Немая сцена уже почти организована. Все застыли в своих знаковых позах. Никто не открывает рот, кроме Фамуса, который, естественно, расположился рядом с Какашей. Звучит телефон.

Г о л о с П о л к а н а. Ав. Ав. Ав. Авангард. Ку-Ку-Ку, Кукушкины острова.

Ф э й м о с *(шепотом Какаше)*. Неужели и ты уже замерзла? Послушай, любовь моя, мы должны бежать, иначе сто лет не выберемся из этого барельефа. Мы найдем трупы твоего Горелика и племянников моих, твоих законных, похороним их и оплачем. А потом — свобода! Вместе!

Сбежим на Кипр мы, может статься!
Любимого лишь жеста жду!
Лишь подними волос богатство
И я тебя освобожу!

Казалось бы, уже окаменевшая Какаша женственным жестом поднимает волосы и завязывает их в пучок. Взъярившийся любовью Фэймос выдергивает ее из немой сцены. Они убегают.

НБМ между тем, поглощенный своей красотой, продолжает танцевать перед «барельефом» и напевать полюбившийся мотив Алессандро Марчелло: «Крошти фрошти драдж молфанси, куон тапиро мезо прам сим дин».

Появляется Слава Горелик. Раны его перевязаны его собственной разодранной рубахой. За собой он тянет неподвижные тела графа Воронцоффа и князя Олады. Останавливается изумленный при виде «барельефа» и пританцовывающего Настоящего Бенни Мэндела.

Г о р е л и к. Ну вот, что и требовалось доказать, — немая сцена. Какаши нет, друзья мои мертвы, я еле жив, а вся драма перешла под хлыстик Настоящего Бенни Мэндела.

Таков итог страстей, потех,
Излишеств скромных карнавала.
Утих тревожный треск шутих,
Все стерто мира жерновами.

Безмерно наслаждаясь самим собой, к нему подтанцовывает НБМ и тонким хлыстиком направляет его в строй «немой сцены». Равно и мертвым персонажам надлежит там быть — ненавязчиво, но непреклонно заявляет этот хлыстик.

Воронцофф и Олада встают и присоединяются к застывшим. Горелик некоторое время стоит молча. Кровь капает из-под тряпок. Потом он обращается к танцующему свой медленный неуклюжий танец НБМ.

Г о р е л и к. Я понимаю, ты хочешь сказать, что она сбежала со стариком сластеной. Ты приготовил мне какое-то другое место в своей игре. Ну что ж, я все-таки не подчиняюсь, я ухожу своей тропой, и мне все равно, совпадет ли она с твоими замыслами.

В неподвижной группе вдруг происходит едва заметная вибрация. Доносится голосок юной Софи.

С о ф и. Но ты ведь еще вернешься, мой ангел?

Г о р е л и к. Довольно шляться за звездой,
Вдыхать предательства токсин.
Сюда я больше не ездок.
Такси! Подайте мне такси!
(Уходит.)

Н Б М. Крошти фрошти драдж молфанси, куон тапиро мезо прам сим дин.

Занавес

S U M M A R Y

Yury Bogomolov
We were cleverer than the magazine, and it was wrong

Andrei Zorky
Great correction

Valery Kichin
Eugene the Terrible

Armen Medvedev
For Novogrudsky!

Mikhail Sul'kin
A story of a cover

Nikolai Sumenov
A magazine is impromtu

Pyotr Shepotinnik
Time for memoirs

Konstantin Shcherbakov
Our august of the 1991

Rostislav Yurenev
The magazine revived and... survived
Towards the 70-th jubilee of IK. Recollections of the former workers about the magazine, colleagues and epoch.

Zara Abdullaeva
Moon for the step-sons of fate
Review of Sergei Solovyev's TENDER AGE (Russia).

Igor Sukmanov
Dancing on artificial limbs
Review of Sergei Mikaelyan's YOU ARE MY STAR (Russia).

Victoria Belopolskaya
A personal record in a team sport
Review of Michael Glavogger's FRANCE, WE ARE HERE! (Austria).

Valentin Eshpai
Some squares on the hitchcocian theme
Review of Robert Zemekis' WHAT LIES BENEATH (USA).

Valeria Pritulenko
Who lives good in Russia...
Review of Valery Zalotukha and Ludmila Ulanova's PRIESTS (Russia).

Larisa Malyukova
A Sunday cow of Artur Tolstobrov
Review of Artur Tolstobrov's SUNDAY (Russia).

Mark Lipovetsky
S/Z and void

Igor Mantsov
Complete soviet

Nea Zorkaya
Window-shop of boutique Tom Clime—Zeldovich—Ilkhovsky & C°

Natalya Sirivlya
Silent cinema
A set of articles on Alexandre Zeldovich's MOSCOW (Russia).

Yury Leiderman
In the name of Jules Verne
Jules Verne as a founder of contemporary art with the formula «technology+operetta».

Mark Lipovetsky
A trace of Kys'
Marginalia on Tatyana Tolstaya's recent book KYS'.

Mikhail Kurayev
About Shcheglov
Recollections about the designer from Lenfilm stds.

Victor Sukhorukov:
«I want to get into history...»
Elena Kutlovskaya interviews one of the hottest domestic actors.

Zara Abdullaeva
Life (cinema) in Venice
Coverage of the 57th Venice international film festival.

Ludmila Donets
Imitation of document
Coverage of St Petersburg film festival «Message to man» (2000).

Igor Mantsov
Fruits of enlightment
Analysis of performance of some leading film directors in Russian post-war cinema.

Irina Kulik
Wallpaper of the colour of TV snow
The author's favourites in spots.

Gennady Abramov
Abilities of a body
Interview with the choreographer, head of Studio of experimental plastics, contributing to cinema.

Alexandre Gordon
Recollections of Andrei Tarkovsky
Film-maker on film-maker.

Andrei Eryomin
Faith from God's word
An excerpt from a book of a close co-worker of Father Alexandre Men': Father Alexandre Men'. Preacher on the turn of the centures.

Vasily Aksyonov
Gore, Gora, Goret' (Grief, mountain, burn)
A play about Russian emigration in USA from a novel on going.

Б-9803

18 АПР 2001

Российская книжная палата
2001 г.
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина,
Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун,
Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 2.02.01. Подп. к печати 6.03.01
Формат бумаги 70 x 100¹⁄₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62 . Уч.-изд. л. 15,88
Заказ 85. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru

© Журнал «Искусство кино», 2001

ВНИМАНИЕ

Наш новый электронный адрес:

ikino@aha.ru

также действуют старые адреса
kino@kinoart.ru
kinoart@glasnet.ru
Пожалуйста, пользуйтесь новым адресом!

ISSN 0130-6405

ЛУЧШИЕ МАТЕРИАЛЫ 2000 ГОДА

10

Зара Абдуллаева
Оптический обман
Статья об эстетических проблемах российского кино 90–х годов

7

Виктория Белопольская
Драматизм бытия отступил на Восток
Статья о фильмах Амстердамского фестиваля документального кино 1999 года

6

Дмитрий Быков
Герман versus Михалков
Сравнительный анализ фильмов «Хрусталев, машину!» и «Сибирский цирюльник»

10

Елена Кутловская
Кукольный дом Ивана Ивановича Де[illegible]
Материал о проблемах канала «ТВ–6. Москва»

5

Александр Лунгин
Радио
Статья в словарном цикле 2000 года «лексИКа»

3

Лев Лурье
Корни и крона петербургского снобизма
Эссе

3

Мераб Мамардашвили — Натан Эйдельман
О добре и зле
Лекция на Высших курсах режиссеров и сценаристов в 1984 году

11

Игорь Манцов
Быть!
Статья, посвященная Неделе английских фильмов в Москве

10

Александр Миндадзе
Космос как предчувствие
Сценарий

12

Сергей Хоружий
Практика себя
Интервью, посвященное вопросам христианской аскетики

Специальное упоминание: *Владимир Левашов* — за цикл статей в эксклюзивной подборке 2000 года «Визуальный век»

Лидеры были определены в результате тайного редакционного голосования. Список лауреатов публикуется в алфавитном порядке. Для достижения максимально объективного результата материалы штатных сотрудников редакции в номинации не участвовали.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Ю.АРАБОВА, А.АРТЮХ, В.ГВОЗДИЦКОГО, А.ДОЛИНА, М.ДРОЗДОВОЙ, Д.КОММА, И.КУЛИК, М.КУРАЕВА, В.ЛЕВАШОВА, Ю.ЛЕЙДЕРМАНА, М.ЛИПОВЕЦКОГО, И.МАНЦОВА. А.ПЛАХОВА, К.РАЗЛОГОВА, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, Н.СИРИВЛИ, Д.УХОВА, В.ЭШПАЯ

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Михаил Швыдкой. Зачем Минкульту Госкино?
Что хочет смотреть новый зритель — мнение преуспевающих дистрибьюторов и продюсеров
Доходное «мыло»: сколько денег приносят сериалы

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«ТИХИЕ ОМУТЫ» Эльдара Рязанова
«ЛУНОЙ БЫЛ ПОЛОН САД» Виталия Мельникова
«БО БА БУ» Али Хамраева
«ГАРРИ, ДРУГ, КОТОРЫЙ ЖЕЛАЕТ ВАМ ДОБРА» Доминика Молля

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ФРАНСУА ОЗОН
ВОНГ КАРВАЙ
ЯНА ЧУРИКОВА
ЕЛЕНА ЮНГЕР
АНДРЕЙ БИТОВ
МИХАИЛ РОЩИН

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Киноевропа в конце века
Французская неделя в Москве
Японская неделя в Москве

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ЮРИЙ АРАБОВ
ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ
КЛИНТ ИСТВУД
МАЙК ФИГГИС
МОРИС ПИАЛА
ИНГМАР БЕРГМАН

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Александр Гордон. Воспоминания о Тарковском
Ольга Суркова. Последний вечер Шпаликова
Письма Е.Булгаковой — Т.Луговской и С.Ермолинскому

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Генри Миллер. Астрологическое фрикасе
Кшиштоф Кесьлёвский, Кшиштоф Песевич. Рай. Ад. Чистилище